فہرست

یہ سُنا تھا میرؔ ہم نے کہ فسانہ خواب لا ہے
تری سرگذشت سُن کر گئے اور خواب یاراں

افسانے کی حمایت میں (۱)

بات یہ ہے رام لعل صاحب کہ ان معاملات پر مناسب ترین رائے محمود ہاشمی سے مل سکتی ہے لیکن چونکہ آپ نے ہیری مور کی کتاب "بیسویں صدی کا فرانسیسی ادب" دیکھ کر مجھ سے پوچھا ہے کہ اس میں افسانہ نگاروں کا ذکر کیوں نہیں ہے، اس لیے حسب توفیق دو چار باتیں عرض کروں گا.

یہ درست ہے کہ کتاب ناول نگاروں کے ذکر سے بھری ہوئی ہے، کیونکہ آج کوئی ادیب ایسا نہیں ہے جو محض افسانہ نگاری کے بل بوتے پر زندہ ہو۔ افسانہ پہلے بھی کوئی بہت اہم صنف نہیں تھا، اور آج تو ناول کا دوبارہ احیاء ہو رہا ہے۔ اس لیے آج افسانے کی وقعت پہلے سے بھی کم ہے۔ جی ہاں اردو میں تو یقیناً ایک سے ایک بڑا اور مشہور افسانہ نگار ہے، جس کی زیادہ تر شہرت کا دارومدار محض افسانہ نگاری پر ہے، لیکن اولاً تو اس کی وجہ یہ ہے کہ اردو میں باقاعدہ ناول نگاری کا آغاز

ہی نہیں ہوا ہے۔ جن دنوں نئے ناول نگاروں کی ایک کھیپ نذیر احمد اور سرشار کے پیچھے پیچھے میدان میں کودی تھی، افسانے کا کوئی ذکر نہ تھا۔ لیکن نہ معلوم کس وجہ سے ناول اُردو میں چل نہ پایا اور تمام اہم غیر اہم نئے پُرانے لوگوں نے افسانے کو اپنا لیا۔ ایک دن وہ بھی آ گیا جب واجدہ تبسّم نے بیسویں صدی میں انٹرویو دیتے ہوئے کہا کہ ان کے خیال میں اُردو افسانہ اب اس قابل ہو گیا ہے کہ دُنیا کے افسانوں سے آنکھ ملا سکے۔ چہ خوش۔ اُردو میں بمشکل تمام درجن بھر واقعی زوردار افسانے لکھے گئے ہیں اور وہ بھی مختلف مجموعوں میں دفن۔ دنیا کے بازار میں لائے گئے ہوتے اور انھیں موپاساں یا چیخوف کے بہترین افسانوں کے سامنے رکھا گیا ہوتا تو اور بات تھی۔ فلاں صاحب کا یہ کہنا کہ فلاں افسانہ نگار میں چیخوف، گورکی اور تمام الم غلم افسانہ نگاروں کا امتزاج ملتا ہے، ویسا ہی ہے جیسے میں کہہ دوں کہ فلاں کی شاعری میں شیکسپیئر، سافکلیس، فردوسی اور لی پو کا امتزاج ملتا ہے۔ کیونکہ خالی خولی دعوا کرنا آسان ترین ہنر ہے، اور یہی ہنر ہمارے نقادوں کو محبوب رہا ہے۔ لطف یہ ہے کہ ایک طرف نئے پُرانے لوگ سب یہی کہتے ہیں کہ ہماری تنقید شاعری کے علاوہ کسی اور فن کی بات ہی نہیں کرتی۔ ذرا سوچیے اگر آپ کے یہاں چیخوف، موپاساں اور ٹامس مان کے ہم پلّہ افسانہ نگار موجود ہوتے تو کیا تنقید کو کتّے نے کاٹا تھا جو اُن کا ذکر نہ کر کے چھٹ بھیے شاعروں کا ذکر کرتی؟ اصل الاصول تو یہ ہے کہ افسانہ اتنی گہرائی اور باریکی کا متحمل ہی نہیں ہو سکتا جو شاعری کا وصف ہے۔ لیکن دوسری حقیقت یہ ہے کہ ہمارے یہاں افسانہ اور

ناول کا اتنا باقاعدہ وجود نہیں ہے جتنا شاعری کا ہے، اس لیے ان اصناف پر تنقید ہو تو کہاں سے ہو؟ حالت یہ ہے کہ ایک بڑے یا مشہور افسانہ نگار کے جواب میں کم سے کم چار اتنے ہی مشہور اور اہم شاعر پیش کیے جا سکتے ہیں اور وہ بھی صرف ہمارے عہد میں۔ کیوں کہ اقبال کے زمانے تک تو افسانہ نگار بس پریم چند ہی تھے۔ کیا کہا آپ نے؟ مثالیں؟ اقبال کے عہد میں بڑے بڑے شاعروں یا مشہور شاعروں کے نام لیجیے: اقبال نے جب شاعری شروع کی تو داغ اور امیر کا غلغلہ تھا۔ اور جب ختم کی تو حسرت، فانی، یگانہ، جوش اور اختر شیرانی کا طوطی بول رہا تھا۔ جگر اور فراق اچھی طرح جم چکے تھے اور ن۔م۔ راشد، میرا جی، مجاز، فیض کا ذکر ہونے لگا تھا۔ ۱۹۰۰ سے ۱۹۴۰ تک اس عرصے میں آپ نے کتنے افسانہ نگار پیدا کیے؟ بس ایک پریم چند۔ اجی چھوڑیے۔ نیاز، سلطان حیدر جوش، سجاد حیدر یلدرم، اعظم کریوی وغیرہ کو بڑے مشہور افسانہ نگاروں میں رکھیے گا تو ایک وقت ایسا آجائے گا جب آپ زکی انور اور قیسی رام پوری کو بھی کرسی نشین کرنے سے گریز نہ کریں گے۔ ہمارے عہد میں افسانہ نگاروں کی کثرت ہے، لیکن شاعروں کی تو بے مبالغہ بھیڑ ہے جو امڈی چلی آتی ہے۔ جناب اس حقیقت سے انکار کرنا مشکل ہے کہ ترقی پسندوں نے افسانہ کو اس لیے فروغ دیا کہ ادب سے جس قسم کا وہ کام لینا چاہتے تھے اس کے لیے افسانہ موزوں ترین صنف تھا۔

جی، آپ کو حیرت ہو رہی ہے کہ اس طرف لوگوں کا دھیان کیوں نہیں گیا؟ اجی اس میں حیرت کی کیا بات ہے، ادب کا معاملہ ہی ایسا ہے کہ لوگ از خود ظاہر حقائق کو نظر انداز کرتے رہتے ہیں اور

جب کوئی بھلا آدمی ان سے کہتا ہے کہ اس سچائی کی بھی آنکھوں میں آنکھیں ڈال کر دیکھیے تو اسے طرح طرح کے خطابات سے نوازا جاتا ہے۔ ورنہ ایمان کی تو یہ ہے کہ ترقی پسندوں نے جس طرح غزل کی مخالفت اور افسانے کی حمایت کی وہ خود اس بات کی دلیل ہے کہ وہ حالی کے دسترخوان کے سجے ہوئے نوالوں سے اپنا تنقیدی خوان سجا رہے تھے۔ اگر حالی کے دور میں افسانے کا وجود ہوتا تو وہ شاعری کو یک قلم مسترد کر کے افسانہ نگاری کی تلقین کرتے۔ افسانہ نہیں تھا، اس لیے انھوں نے شاعری کو ایک زبردست قسم کا جلاب دے کر عشق، عاشقی وغیرہ کے تمام مسائل کا اسہال کر دیا۔ افسانہ بے چارہ تو تبت کے یاک کی طرح سُست قدم لیکن کارآمد ہے۔ شاعری کی طرح جذباتی آگ سے نہیں کھیلتا، ترقی پسندوں نے غزل کو سامراجی نظام کی یادگار کہہ کر اس لیے برادری سے باہر کرنے کی کوشش کی کہ انھیں خوف تھا کہ اگر اس سخت جان لونڈیا کو گھر میں گھسنے دیا گیا تو اچھا نہ ہوگا۔ مولانا حالی کے جلاب کے باوجود اس کے رگ و پے میں دوڑتے ہوئے عشقیہ، غیر عملی، غیر پروپیگنڈائی فاسد مادے کا مکمل تنقیہ ممکن نہیں ہے۔ یہ بدمعاش دوسرے ہونہار بچوں کے اخلاق بھی خراب کر دے گی اور ایسا ہی ہوا بھی۔ اُردو کا مزاج علی الخصوص اور ادب کا مزاج علی العموم نثر سے زیادہ شاعری کی طرف مائل ہے اور شاعری کا مزاج ہر عہد میں پروپیگنڈے کے خلاف رہا ہے۔ چنانچہ حسرت موہانی سے لے کر فیض اور مخدوم تک جس نے بھی غزل کہی وہی زلف و رخسار کی بات کہی، صرف پیرائے بدل گئے۔

لیکن ترقی پسند اور اس کے فوراً بعد والے عہد میں افسانے کی

مقبولیت سے یہ دھوکا کھانا کہ افسانہ بذاتِ خود کوئی بڑی تیس مار خاں ٹائپ کی چیز ہے اور اُردو افسانہ خاص کر کے بہت قد آور اور جاندار ہے، بڑی غلطی ہوگی۔ سو کی سیدھی بات یہ ہے کہ جس صنف کی عمر ابھی آپ کے یہاں مشکل سے ستر بچھتر سال ہوئی ہو، اس میں کسی عظیم تحریر کا امکان زیادہ نہیں ہو سکتا۔ یہ تو ہماری خوش نصیبی ہے کہ دو چار واقعی بڑے ادیبوں مثلاً پریم چند اور منٹو نے افسانے کو اپنا لیا، اور اب تک جو افسانہ لکھا گیا ہے اس میں بڑے افسانے نہ سہی، بہت اچھے افسانے یقیناً مل جاتے ہیں اور اس میں بھی کوئی شبہ نہیں کہ PROFESSIONAL COMPETENCE رکھنے والے افسانہ نگار جن سے اکّا دکّا بڑا افسانہ بھی سرزد ہو گیا ہو، یا ہو سکتا ہے، بہت ہیں۔ لیکن ان کی مقبولیت اور شہرت کی بنا پر دھوکا نہ کھانا چاہیے کہ ہمارے یہاں عالمی معیار کے بہت سارے افسانے بکھرے پڑے ہیں۔

خیر، اُردو کے سیاق و سباق کو چھوڑیے اور عمومی حیثیت سے بات کیجیے۔ کیا آپ کسی عظیم مصنف کا نام بتا سکتے ہیں جس نے محض افسانہ نگاری کی بنا پر عظمت کا تاج پہنا ہو؟ ایک موپاساں کا نام ذہن میں آتا ہے، لیکن اس نے بھی منہ جھوٹا کر لینے کی حد تک ناول کا مزا چکھا ہے بلکہ اس کا ایک ناولٹ "ایک عورت کی کہانی" تو بلاشبہ بڑے ناولوں کے زمرے میں آتا ہے اور میرے خیال میں اس کو بقائے دوام بخشنے کے لیے یہی ناول بہت تھا۔ جی، چیخوف؟ جناب چیخوف کی اہمیت اور خاص کر اس عہد میں تو اس کے ڈراموں کی وجہ سے ہے۔ اگر چیخوف سے ڈراما الگ کر لیجیے تو اس کی قدر آدھی بھی نہیں رہ جاتی۔ حاصلِ معاملہ یہ ہے کہ افسانے بھی بھیں

لوگوں نے لکھے جو اصلاً ناول نگار تھے۔ ڈکنس کی مثال سامنے کی ہے۔ ایسے
کون افسانہ نگار کہے گا؟ اور ہمارے زمانے میں تو سب کے سب، کافکا
ہوں یا مان، سارتر ہو یا کامیو، جوائس ہو یا ڈی۔ایچ لارنس، سب نے
ناول لکھے ہیں، ان میں کوئی ایسا نہیں ہے جسے ہم محض افسانہ نگار کی
حیثیت سے جانتے ہوں۔ دیکھیے ناول کے مقابلے میں افسانے کی وہی حیثیت
ہے جو ہمارے یہاں غزل کے مقابلے میں رباعی کی ہے۔ تقریباً ہر بڑے
شاعر نے غزل کے ساتھ ساتھ رُباعی بھی لکھی ہے۔ مرثیہ نگاروں کو
لیجیے تو انیس و دبیر سامنے آتے ہیں۔ نظم نگاروں کو لیجیے تو جوش۔ اقبال
نے اگرچہ رُباعی کے جائز اوزان کو نظر انداز کیا، لیکن انھوں نے ہزج
مسدس مخذوف میں جو چو مصرعے لکھے ہیں، انھیں وہ رُباعی ہی کہتے ہیں۔
ان سب نے رُباعی کے فن کا اعلا اظہار کیا ہے لیکن کیا آپ یہ فرض
کر سکتے ہیں کہ میر، غالب، سودا سے لے کر جوش، فراق تک؟ ان سب کی
شہرت و عظمت بطور رباعی گو کے ہے؟ اگر رُباعی گویوں کی حیثیت
سے مشہور شعرا کے نام سوچیے تو کیا نظر آتا ہے؟ امجد حیدر آبادی اور
جگت موہن لعل رواں۔ تو کیا آپ کے خیال میں یہ حضرات غالب اور میر کے
برابر ہیں؟ یا جعفر علی حسرت کا دیوان رُباعیات میر کے چھ دیوانوں میں
سے ایک کے بھی برابر ہے؟ رام نرائن موزوں، محمد علی تشنہ، سراج
اورنگ آبادی ایک ایک غزل کے بوتے پر زندہ رہ گئے۔ کیا آپ کے
خیال میں کوئی ایسا بھی شاعر ہے جو محض ایک رُباعی کے سہارے زندہ
ہو؟ بس بالکل یہی حال افسانے کا ہے۔ عبداللہ حسین نے چار چھ
افسانے لکھ کر توجہ اپنی طرف منعطف کی۔ لیکن "اُداس نسلیں" نہ لکھی جاتی

توعبداللہ حسین کو ایک ہونہار افسانہ نگار سے زیادہ کیا کہا جاسکتا تھا؟ کرشن چندر یا بیدی یا منٹو یا پریم چند کے اہم افسانوں کا ذکر و مطالعہ آج آپ شوق و تفصیل سے کرتے ہیں، لیکن اس شوق و تفصیل میں بعد از وقوعہ والی عقل بھی شامل ہے۔ کیوں کہ "مردہ سمندر" یا "کفن" کی اشاعت پر اتنا غلغلہ نہیں اُٹھا تھا جتنا ایک اہم ناول مثلاً "آگ کا دریا" کی اشاعت پر اُٹھا۔ آج یورپ کے ادبی حلقے آرنلڈ شمٹ کے ناول Bottom's Dream پر بحثیں کرتے پھر رہے ہیں۔ حالانکہ یہ اس کی پہلی تحریر ہے جو معرضِ طباعت میں آئی ہے۔ یہی حال کوئی آٹھ سال پہلے ایک اور جرمن رالف ہاخ ہوتھ کے مشہور ڈرامے The Deputy کا ہوا۔ دنیا کے ہر ادبی حلقے میں اس پر اتنی گرما گرم بحث ہوئی اور اس اس طرح اس کے ہر کردار اور واقعے کا تجزیہ کیا گیا کہ کیا ارنسٹ جونز نے ہیملٹ کا کیا ہوگا۔ آپ کے خیال میں کسی ایک اہم ترین اور عظیم ترین افسانے کی اشاعت پر بھی اتنی دل چسپی اور بحث و مباحثہ ممکن ہے یا ممکن تھی؟ یہ تسلیم کہ غالب اگر صرف رباعی گو ہوتے یا ہاخ ہوتھ صرف ایک افسانہ یا ایک بابی ڈراما لکھتا تو اس محدود فضا میں بھی ان کی عظمت جھلک اُٹھتی، لیکن وہ کتنے ہی بڑے آدمی کیوں نہ ہوتے، رہتے تو چھوٹے ہی گھروں میں۔ ان کو پھیلنے کا موقع کہاں ملتا؟ دوسری طرح کہیے تو یوں کہیے کہ بڑے ادیب اپنے اظہار کے لیے بڑے وسائل ہی استعمال کرتے ہیں۔ اقبال، میر و غالب کے لیے یہ ممکن ہی نہ تھا کہ وہ صرف رباعی کہہ کر صبر کر لیتے۔ شیکسپیئر اور ملٹن صرف سانٹ نگار ہو کر نہ رہ سکتے تھے۔

ہاں یہ ٹھیک ہے کہ آپ اس کی وجہ پوچھیں کہ افسانہ چھوٹی صنفِ ادب

کیوں ہے؟ اگر صرف ضخامت ہی معیار ہوتا (اگرچہ یہ بھی معیار ہے، کیونکہ
"یولی سیز" میں جتنی عقل Wisdom بھری ہوئی ہے وہ اگرچہ اقداری طور
"چھبیس آدمی اور ایک لڑکی" میں بھری ہوئی عقل کی طرح ہو سکتی ہے، لیکن
مقداری طور پر اس سے کم ہی ہوگی۔ ملحوظ خاطر رہے کہ میں ہر ہما شما
کے ناول کا موازنہ گورکی کے افسانے سے نہیں کر رہا ہوں۔ صادق صدیقی
سردھنوی کے پورے ناول "ایران کی حسینہ" میں جتنی عقل صرف ہوئی ہے
اس سے زیادہ عقل گورکی نے اپنے ایک پیراگراف میں صرف کی ہوگی۔
لیکن میں تذکرہ کر رہا ہوں دو ایسے فن کاروں کا یعنی جوائس اور گورکی،
جن میں تقابل ہو سکتا ہے۔) ہاں تو اگر صرف ضخامت کو معیار فرض کیا
جائے تو مختصر ترین افسانہ بھی پانچ شعر کی غزل یا آٹھ مصرعوں کی نظم سے زیادہ
ضخیم ہوتا ہے، پھر افسانہ، غزل یا نظم کے مقابلے میں چھوٹی صنف کیوں ہوا؟
مان لیا کہ ڈرامے اور ناول کے مقابلے میں افسانے کو کم تر کہنا ہوگا
لیکن اس کو شعر سے کیوں چھوٹا کہا جائے؟

شاعری کے نقاد یہ نہیں کہہ سکتے کہ شاعری فی نفسہٖ نثر سے اعلا تر ہوتی
ہے، کیوں کہ یہ اس قسم کا گول مول جواب ہوا جس کو سن کر افسانہ نگار بجا
طور پر ناراض ہو سکتا ہے اور کہہ سکتا ہے نثر تو زیادہ مہذب Sophisti
cated طرز اظہار ہے، شاعری پہلے پیدا ہوئی، نثر بعد میں۔ شاعری نے
جب جنم لیا ہوگا تو انسان بے چارہ شاید لکھنے پڑھنے کی بھی صلاحیت
سے محروم رہا ہوگا، جوں جوں ذہن ترقی کرتا ہے نثر نکھرتی جاتی ہے۔ ہر
ادب میں ایسا ہوا ہے کہ شاعری پہلے پیدا ہوئی، نثر بعد میں، بلکہ بعض
زبانوں میں تو اس وقت بھی نثر کا باقاعدہ وجود نہ تھا جب شاعری

سے نکل نہیں سکتا۔ لہٰذا افسانے میں انقلابی تبدیلیاں ممکن نہیں ہیں۔ بس ایک انقلابی تبدیلی آپ نے کرلی کہ پلاٹ غائب کردیا Time sequence کو Upset کردیا، اس کے آگے آپ کی گاڑی ٹھپ ہوجاتی ہے۔ بڑی صنف سخن وہ ہے جو ہمہ وقت تبدیلیوں کی متحمل ہوسکے۔ افسانے کی چھوٹائی یہی ہے۔ اس میں اتنی جگہ نہیں ہے کہ نئے تجربات ہوسکیں۔ ایک آدھ بار تھوڑا بہت تلاطم ہوا اور بس۔

آپ نے سانیٹ کے بارے میں غور کیا ہے؟ اُنیسویں صدی کی آٹھویں دہائی آتے آتے سانیٹ انگلستان سے غائب کیوں ہوگئی؟ فرانس میں ذرا دیر اور چلی، یعنی انیسویں صدی کی آخری دہائی تک ملارمے وغیرہ نے سانیٹ لکھے ہیں۔ لیکن اس کے بعد؟ اپنے اپنے وقتوں میں سب بڑے شاعروں نے اس صنف کو نوازا لیکن زندہ نہ رکھ سکے۔ جنگِ عظیم پر لکھنے والے شاعر سیسون نے طنزیہ سانیٹ ضرور لکھے ہیں۔ آڈن نے بھی اس میں تھوڑی بہت توڑپھوڑ کرلی، لیکن پھر بھی سانیٹ اب ایک بہت ہی سکڑی ہوئی صنف ہوکر رہ گئی ہے جسے کوئی منہ نہیں لگاتا۔ اگر اس صنف میں انقلابی تبدیلیوں کی مسلسل گنجایش ہوتی تو اسے یہ دن نہ دیکھنا پڑتا۔ ملٹن اور ورڈز ورتھ نے سانیٹ میں جو کچھ ممکن تھا، کرڈالا۔ اس کے بعد گنجایش ختم، صنف سخن بھی خاموش۔

جی ہاں، مجھے معلوم تھا آپ غزل کی مثال سامنے لائیں گے۔ ہزاروں برس سے نہیں تو سیکڑوں برس سے غزل اسی ڈھرّے پر ہے۔ وہی مطلع و مقطع، وہی ردیف و قافیے کا چکر۔ لیکن جناب میں غزل کی ظاہری ہیئت یا افسانے کی ظاہری ہیئت کے بارے میں بات نہیں

کر رہا ہوں۔ ان انقلابی تبدیلیوں کی بات کر رہا ہوں جو غزل کی روح میں برپا ہوئی ہیں۔ مثلاً آپ نے کبھی یہ غور کیا ہے کہ جس زبان (یعنی فارسی) کے اثر سے غزل ہمارے یہاں آئی، خود اس میں غزل کا کیا حال ہے؟ آج ایران میں کوئی قابلِ ذکر شاعر غزل نہیں کہتا اور جو غزلیں کہی جا رہی ہیں وہ اس قدر پست و محدود قسم کی ہیں کہ ان کو جدید ایرانی نظم کے سامنے رکھتے شرم آتی ہے۔ کیا یہ تعجب کی بات نہیں ہے کہ حافظ و سعدی و خواجو کی روایت میں پروردہ شعرا آج غزل نہیں کہہ پا رہے ہیں؟ لیکن ایمان کی بات یہ ہے کہ مجھے اس پر تعجب بالکل نہیں ہوتا۔ کیوں کہ غزل میں جس انقلابی تبدیلی کی بنا سبک ہندی کے شعرا نے رکھی تھی اور جس کو بیدل و غالب نے مکمل کیا تھا، ایرانیوں نے اسے یکسر نظر انداز کر دیا، اور آج بھی کر رہے ہیں۔ چنانچہ ایران میں حافظ و سعدی کی روایت جب ایک حرفِ پارینہ ہوگئی تو اس کی جگہ لینے کوئی روایت آگے نہ آئی۔ جب کہ اردو میں غالب، داغ، حسرت، اقبال، فانی، یگانہ، فراق، فیض، ناصر کاظمی، خلیل الرحمن اعظمی، ظفر اقبال، زیب غوری، شکست و ریخت کا ایک سیلاب ہے جو تاخت کرتا رہا ہے۔ سبک ہندی نے جو تازہ تخریب اردو غزل میں داخل کی تھی ابھی تک اس کے آثار باقی ہیں۔ دوسری طرف میر اگرچہ خالص سبک ہندی کے شاعر نہ تھے، لیکن جس طرزِ اظہار و فکر کو انھوں نے رائج کر لیا تھا وہ آہستہ آہستہ ہمارے عہد میں پھل پھول لایا۔ تیسری طرف سودا اور انشا کی روایت تھی۔ ان سب نے پچھلے پچاس برس میں غزل کی کھیتی میں خودرو اور قلمی پودے اگائے ہیں۔ منطقی نقطۂ نظر سے دیکھیے تو بھی غزل میں اس قدر تبدیلیاں ہو چکی ہیں کہ اگر انھیں

کو اُلٹ پھیر کر دُہرایا جاتا رہے تو بھی صدیوں کا زادِ سفر موجود ہے۔ عاشقانہ فاسقانہ، زاہدانہ کی تقسیم تو حسرت موہانی ہی نے کی تھی۔ لیکن سیاسی، طنزیہ، متفکرانہ یہ سب غزل کے وہ اقسام ہیں جن سے مکتبی نقاد بھی واقف ہیں۔ افسانے میں اس قسم کی تقسیم زیادہ دور تک نہیں جا سکتی۔ غزل بہ یک وقت سیاسی، طنزیہ، متفکرانہ، فاسقانہ، عاشقانہ، زاہدانہ ہو سکتی ہے، افسانے میں یہ ممکن نہیں۔ یہ غزل میں انقلابی تبدیلی کے امکان ہی کا تو ثبوت ہے کہ حالی نے جس بازار کو سرد کر دیا تھا اسے حسرت نے چند برسوں میں گرم کر دیا۔ حسرت بڑے شاعر نہ تھے، لیکن غزل اتنی بڑی صنفِ سخن تھی کہ حسرت جیسے شاعر بھی حالی اور سبکِ ہندی کو بھلا کر داغ، جرارت اور مصحفی کو ہمارے آپ کے درمیان لاکر سرِ محفل جگہ دینے میں کامیاب ہو گئے۔

مگر میں نے تو آپ سے کہا تھا کہ میں افسانے کی حمایت میں کچھ کہوں گا، یہاں اُلٹی گنگا بہہ رہی ہے۔ لیکن افسانے کی حمایت میں سب سے بڑی بات یہ ہو سکتی ہے کہ اس کو غیر ضروری pretensions سے آزاد کیا جائے، یہ ظاہر کیا جائے کہ اگر افسانہ رباعی کی سطح پر رکھا جائے تو ٹھیک ہے۔ اس سے فائدہ یہ ہوگا کہ ننھے منّے افسانہ نگار جو بڑے بڑے پرچوں میں افسانے چھپوا کر خود کو کامیو اور سارتر سمجھنے لگتے ہیں، شاید ناول کی طرف متوجہ ہو جائیں گے۔ میں تنقید میں پیش گوئی کو بہت بُرا سمجھتا ہوں لیکن یہاں اس خوف کا اظہار کیے بغیر نہیں رہ سکتا کہ اگر افسانہ نگاری کو ہی ملجا و ماوا سمجھ لیا گیا تو ہمارے افسانہ نگاروں کو آئندہ لکھی جانے والی تاریخوں میں شاید ایک آدھ پیراگراف کا استحقاق

تو مل جائے لیکن اس سے زیادہ کچھ نہ ہوگا۔

ہاں، یہ سوال اچھا ہے کہ افسانہ کیسا لکھا جائے؟ اس پر بحث ہو سکتی ہے، اور ہونی چاہیے۔ مجھ سے ایک نوجوان افسانہ نگار نے پوچھا کہ آپ نے میرے فلاں افسانے کو کیوں پسند کیا تھا؟ انھیں میرا یہ جواب سُن کر بڑی حیرت ہوئی کہ میں نے اس میں بیان کردہ خیال پر بالکل توجہ نہیں دی تھی بلکہ یہ دیکھا تھا کہ اس میں افسانہ کتنا ہے اور نثر کیسی ہے۔ اگر افسانہ پڑھ کر محسوس ہو کہ اس میں کوئی غور طلب بات ہے اور جس نثر میں وہ لکھا گیا ہو وہ افسانوی ہو، شاعرانہ نہ ہو، تو افسانہ اپنی پہلی منزل میں کامیاب ہے۔

جیسا کہ میں نے پہلے آپ سے عرض کیا تھا، جدید افسانہ پلاٹ اور Time Sequence سے انکار کرتا ہے، لیکن یہ انکار بھی اپنی منطقی حد تک نہیں لے جایا جا سکتا، کیوں کہ Time کے بغیر افسانہ وجود میں نہیں آسکتا، چاہے وہ Temporal Time ہو یا Actual Time ہو یا Spiritual Time ہو یا ان سب کا امتزاج، جیسا کہ خواب میں ہوتا ہے۔ افسانہ بیانیہ کا محتاج ہے، جو وقت سے بندھا ہوا ہے۔ چنانچہ یہ سمجھنا کہ بیانیہ سے یک قلم انکار کر کے ہی افسانہ ہو سکتا ہے (جیسا کہ بعض افسانہ نگار سمجھتے ہیں)، بڑی بھول ہے۔ کامیو اور کافکا کے افسانوں میں بیانیہ کا انکار بالکل نہیں ملتا۔ روب گریے کے یہاں بیانیہ سے گریز ہے، لیکن اسی حد تک جتنا کہ ممکن ہے۔ ولیم بروز بیانیہ سے مکمل انکار کی پوری کوشش کے باوجود کامیاب نہیں ہوتا۔ کولاژ (Collage) کی تکنیک افسانے کی نہیں ہے، میں اسے بصری فن (Visual Art) کے زمرے میں رکھتا ہوں، اور اس کو انسانی ذہن کی اس سیکڑوں برس پرانی کوشش کا نیا اظہار

سمجھتا ہوں کہ کسی طرح دیکھا ہوا اور سُنا ہوا بالکل ایک ہو جائیں یعنی جس چیز کو آپ دیکھ سکیں، اسی کو آپ سُن بھی سکیں۔

غور فرمایا آپ نے ؟ آپ کے افسانے "چاپ" میں بیانیہ کا انکار تو کجا، بیانیہ پر شدید اصرار ہے، لیکن پھر بھی اسے اُردو کے بہترین افسانوں میں گننا پڑے گا۔ سریندر پرکاش کے افسانے "بدوشنک کی موت" یا "جپی ژان" وقت کے ادغام (confusion) کی کوشش کرتے ہیں لیکن بیانیہ سے انکار نہیں کرتے۔ ہمارے ہم عصروں میں انور سجاد بیانیہ کو اس طرح Disguise کر کے لاتے ہیں کہ اگرچہ Time الٹ پلٹ ہو جاتا ہے لیکن وہ Spiritual Time سے نزدیک رہتا ہے۔ ظاہری ترتیب بگڑ جاتی ہے لیکن بیانیہ کا دھارا موجود رہتا ہے۔ اسی لیے انور سجاد کے یہاں جدید بیانیہ بہترین شکل میں نظر آتا ہے۔ افسانہ لکھنے کے بہانے نثری نظم لکھنا اور بات ہے، لیکن اگر افسانہ ہے تو بیانیہ ہوگا۔ انتظار حسین کے افسانے کچھ کم افسانے نہیں ہیں، اگرچہ خالص بیانیہ میں ہیں۔

دراصل افسانے کی حمایت میں سب سے بڑی بات یہ کہی جا سکتی ہے کہ اس کو بیانیہ کی امداد حاصل ہوتی ہے، جو شاعری کے ساتھ اتنی ہمدردی نہیں رکھتا۔ افسانہ وقت کا محکوم ہے، لیکن اسی وجہ سے وہ ہم آپ (جو در وقت کے محکوم ہیں) کی ان پیچیدگیوں اور مجبوریوں کا اظہار کر سکتا ہے جو شاعری کے ہاتھ نہیں لگتیں۔

(۱۹۷۰)

افسانے کی حمایت میں (۲)

افسانہ نگار: مجھے سب سے بڑی شکایت یہ ہے کہ آپ نے اُردو افسانے پر مغربی معیار مسلط کر دیے ہیں۔ ممکن ہے کہ یورپ میں افسانہ غیر ضروری ہو گیا ہو یا اس کو سنجیدگی سے لکھنے اور پڑھنے والے کم ہوں، لیکن آپ کو چاہیے تھا کہ اس مسئلے کو ہندستان اور خاص کر اُردو کے تناظر میں دیکھتے۔ یہاں تو یہ عالم ہے کہ ہمارے تمام سربرآوردہ ادیب افسانے کو اپنا مخصوص طرزِ اظہار مانتے ہیں۔

نقاد: میں نے یہ کب کہا کہ اردو میں افسانہ غیر معمولی اہمیت کا حامل نہیں ہے؟ میں تو صرف یہ کہہ رہا ہوں کہ پوری ادبی میراث اور ادب کے مختلف اصناف کی اضافی اہمیتوں کا اندازہ لگاتے ہوئے میں اس نتیجے پر پہنچا ہوں کہ افسانہ ایک معمولی صنفِ سخن ہے اور علی الخصوص شاعری کے سامنے نہیں ٹھہر سکتا۔ کوئی کھیل محض

اس وجہ سے عظیم نہیں ہو جاتا کہ اس کا کھیلنے والا بادشاہ یا وزیرِ اعظم ہے۔ دوسری طرف یہ بھی غور کیجیے کہ آپ نے گلی ڈنڈے میں یدِ طولا حاصل کر بھی لیا تو کیا ہوا؟ آپ کو کرکٹ کے عالمی کھلاڑیوں کے مقابلے میں تو نہیں رکھا جا سکتا۔ یہ کہنا کہ صاحب پروست اور کامیو نے بھی تو افسانے لکھے ہیں، ویسا ہی ہے جیسا یہ کہنا کہ صاحب بریڈمین یا سوبرس نے گلی ڈنڈا بھی کھیلا ہے۔ پروست اور کامیو کے افسانے یقیناً اعلا معیار کی چیزیں ہیں، لیکن ان کے ناولوں کے سامنے یہ افسانے وہی وقعت رکھتے ہیں جو کرکٹ کے سامنے گلی ڈنڈے کی ہے۔

افسانہ نگار: اسی لیے تو لوگ آپ کو مغرب زدہ کہتے ہیں، دیکھیے آپ نے گلی ڈنڈے کو کرکٹ سے کمتر مانا ہے۔ گلی ڈنڈا آخر کیوں حقیر سمجھا جائے؟ انگریزوں کے لیے کرکٹ بہت اہم کھیل ہوگا۔ ہم گلی ڈنڈے یا پتنگ بازی یا کبڈی کو اپنا قومی کھیل مانتے ہیں تو اس میں کیا قباحت ہے؟

نقاد: قباحت کوئی نہیں ہے سوائے اس کے کہ گلی ڈنڈا، پتنگ بازی، کبڈی وغیرہ ہماری نظروں میں کتنے ہی محترم کیوں نہ ہوں لیکن ان کو کھیلنے میں اس مشق اور مہارت اور محنت اور فن کاری کی ضرورت نہیں ہوتی جو کرکٹ یا ٹینس میں درکار ہے اور اگر آپ کو کرکٹ یا دوسرے مغربی کھیلوں سے کد ہے تو جوڈو (JUDO) یا کراٹے (KARATE) کہہ لیجیے۔ مشرقِ بعید کے جوڈو (JUDO) یا کراٹے (Karate) اور ہمارے یہاں کی پنجہ کشی میں وہی رشتہ ہے جو شاعری اور افسانے یا کرکٹ

اور گلی ڈنڈے میں ہے۔ استاد میر علی پنجہ کش ہزار تیس مار خاں رہے ہوں لیکن وہ ایک بہت ہی محدود فن کے دائرے میں بند تھے۔ عشرتِ قطرہ ہے دریا میں فنا ہو جانا لیکن قطرہ خود تو دریا نہیں بن سکتا۔ پنجہ کشی یا گلی ڈنڈے کو آپ کتنے ہی دور کیوں نہ لے جائیں لیکن ان میں وہ پیچیدگی نہیں آ سکتی جو کراٹے یا کرکٹ میں ہے۔ بنیادی بات یہ ہے اگر کراٹے کوئی بلیک بلٹ (BLACK BELT) خوش فعلی کے لیے پنجہ بھی لڑا لے تو یہ پنجہ کشی کا اعزاز ہوا، بلیک بلٹ کا نہیں، پروست اور کامیو اگر افسانہ لکھتے ہیں تو یہ افسانے کا اعزاز ہوا ان کا نہیں۔

افسانہ نگار: مجھے اس بات پر سخت اعتراض ہے کہ آپ مغربی نقادوں کے حوالے سے اپنی بات ثابت کرتے ہیں۔ مغرب کے نقاد مغرب کے لیے ہیں نہ کہ ہمارے لیے۔

نقاد: سب سے پہلی بات تو یہ ہے کہ تنقید میں مشرق اور مغرب بہت دور تک نہیں چلتا۔ افسانہ نگاری کی تنقید اور اس کا فن بھی آپ نے مغرب ہی سے سیکھا ہے۔ اگر میں مغربی معیاروں کے حوالے سے کرشن چندر یا منٹو کی تعریف کرتا ہوں تو آپ کو خوشی کیوں ہوتی ہے۔ جب BEACHCROFT صاحب فرماتے ہیں کہ ہندستانی افسانہ چیخوف سے بہت نزدیک ہے تو خوشی سے آپ کا سینہ کیوں پھول جاتا ہے؟ میٹھا میٹھا ہپ اور کڑوا کڑوا تھو تنقید کا شیوہ نہیں ہے۔ لیکن یہ بھی تو سوچیے کہ کوئی بات محض اس وجہ سے غلط نہیں ہو جاتی کہ اس کا کہنے والا اُردو

نہیں بولتا۔ اور کوئی بات محض اس وجہ سے سچ نہیں مانی جاسکتی کہ اس کا کہنے والا اردو کا ڈاکٹر ہے۔ اور آخری بات یہ ہے کہ میں نے اپنی پچھلی گفتگو میں افسانے کی وقعت کے بارے میں ایک بات بھی کسی مغربی نقاد کے حوالے سے نہیں کہی۔ آپ ذرا غور سے پڑھیے، دیکھیے میں نے کہیں بھی یہ کہا ہے کہ چونکہ فلاں مغربی نقاد نے بیان دیا ہے کہ افسانہ تھرڈ کلاس صنفِ سخن ہے اس لیے میں بھی یہی کہتا ہوں؟

افسانہ نگار: آپ نے کسی کا نام تو نہیں لیا ہے لیکن یہ بات واضح ہے کہ آپ کی باتیں سمندر پار کے نقادوں سے مستعار ہیں۔

نقّاد: یوں تو ہمارے نکتہ چیں نقادوں کے خیال میں محض شبہ پر کسی کو بھی پھانسی دی جاسکتی ہے، لیکن تحریری ثبوت کی روشنی میں یہ فیصلہ آپ کس طرح کرسکتے ہیں کہ میری تمام باتیں مغربی نقادوں سے مستعار ہیں؟ جب میں نے کسی کا حوالہ نہیں دیا تو...

افسانہ نگار: حوالہ نہ دیا نہ سہی، لیکن آپ سے پہلے یہ بات اُردو میں کسی نے نہیں کہی کہ افسانہ شاعری سے کمتر ہے۔

نقّاد: تو آپ یہ چاہتے ہیں کہ میں صرف وہی باتیں کہوں جو اُردو میں پہلے کہی جاچکی ہیں؟ یا آپ کا منشا یہ ہے کہ اگر مغرب کے بجائے مشرق کے نقادوں کی رائیں مستعار لی جائیں تو بہتر ہوگا؟

افسانہ نگار: جی نہیں، میرا مطلب یہ ہے...

نقاد: تو شاید آپ یہ کہنا چاہتے ہیں کہ میں نے اپنے مآخذ جان بوجھ کر چھپائے ہیں۔ جناب اس دنیا میں ایک سے ایک پڑھا لکھا آدمی پڑا ہوا ہے، یہ کیونکر ممکن ہے کہ کہیں نہ کہیں کسی نہ کسی کو میرے مآخذ کا پتا نہ ہو۔ یوں تو خیالات میں مماثلت اکثر نقادوں میں پائی جاتی ہے، یہ کوئی جرم بھی نہیں۔

افسانہ نگار: خیر، یہ تو فروعی بحث ہے۔ کچھ مغربی ادیبوں نے اگر افسانے کو حقیر ٹھہرایا ہے تو کچھ نے اسے محترم بھی ٹھہرایا ہے۔ بحث اس طرح نہیں طے ہو سکتی، لیکن افسانے کے ضمن میں یہ بات تو تقریباً سبھی مانتے ہیں کہ اس کا تاثر نظم سے بہت قریب ہوتا ہے بلکہ اس میں وہی قوت ہوتی ہے جو نظم یا غزل کے شعر میں ہوتی ہے۔ کیا آپ یہ بھی نہیں مانتے؟

نقاد: اگر میں یہ مان بھی لوں تو اس سے افسانے کا کیا بھلا ہوگا؟ زیادہ سے زیادہ یہ کہا جا سکے گا کہ افسانہ نظم کی ایک نثری نقل ہے۔

افسانہ نگار: کیوں؟ نثری نقل کیوں؟

نقاد: اس لیے کہ نظم پہلے وجود میں آئی اور افسانہ بعد میں۔ نظم ARCHETYPE ہے تو افسانہ PROTOTYPE۔ یہ تو آپ بھی مانیں گے کہ آرکی ٹائپ کا درجہ PROTOTYPE سے اونچا ہوتا ہے۔ افلاطون والی بحث آپ کو یاد ہوگی۔ حقیقت صرف ایک ہی ہے، جو ازلی ہے اور عینی ہے۔ دنیا کی تمام اشیا اس کا پرتو یا اس کی نقل ہیں۔ شاعری اس نقل کی نقل ہے۔ اس اعتبار سے

افسانہ اِس نقل کی نقل ہوا۔ ہاں اگر آپ یہ کہتے کہ نظم میں وہی قوت ہوتی ہے جو افسانے میں ہے تو میں مان لیتا کہ افسانہ افضل ہے۔ اچھا اس مسئلے پر یوں غور کیجیے۔ نظم کی خوبی کیا ہے؟

افسانہ نگار: ارتکاز، مرکز جوئی CENTRIPETALITY جو اکثر مرکز گریزندگی CENTRIFUGALITY میں بدل جاتی ہے۔

نقاد: نظم میں یہ خوبی کہاں سے آئی ہے؟

افسانہ نگار: استعارہ، علامت، پیکر، وزن، تفصیلات کا اخراج، مختلف النوع اشیا کو بیک وقت گرفت میں لے آنے کی صلاحیت، اسی وجہ سے اچھی نظم معنی کے اعتبار سے نسبتاً لامحدود ہوتی ہے۔

نقاد: کیا نظم میں منظر نامہ ہوتا ہے؟ اگر ہاں تو کس طرح؟

افسانہ نگار: نظم کا منظر نامہ دوسرے تمام منظر ناموں سے مختلف ہوتا ہے، اس معنی میں کہ اس میں داخل اور خارج مدغم ہو جاتے ہیں۔

شورِ جولاں تھا کنارِ بحر پر کس کا کہ آج
گردِ ساحل ہے بہ زخمِ موجۂ دریا نمک

کا منظر نامہ ہے بھی اور نہیں بھی۔ کنارِ بحر اصلی اور حقیقی بھی ہو سکتا ہے، خیالی بھی، گردِ ساحل اور زخمِ موجۂ دریا کا وجود واقعی بھی ہو سکتا ہے، غیر واقعی بھی۔ کولرج اس کو MENTAL SPACE کہتا ہے۔ آپ کو یاد ہوگا اسپنسر کی فیری کوئین کے منظر نامے کا ذکر کرتے ہوئے وہ کہتا ہے...

نقاد: بالکل درست۔ اس وقت افتخار جالب ہوتے تو اچھل پڑتے، کیوں کہ انھیں کولرج سے بہت محبت ہے، آپ کو خیال ہوگا

انھوں نے میرے مجموعے "لفظ و معنی" میں سب سے بڑی خوبی یہ ڈھونڈی تھی کہ اس میں جگہ جگہ کولرج اور رچرڈس کے اثرات ہیں۔ اب آپ یہ بتائیے کہ جن باتوں کا ذکر آپ اب تک کرتے رہے ہیں، علی الخصوص منظر نامے کا، کیا ایسا منظر نامہ افسانے میں ممکن ہے؟ یہ بھول جائیے کہ روب گریے MENTAL SPACE کا سخت مخالف ہے، وہ کہتا ہے کہ شے محض شے ہے، اصلی اور ٹھوس۔ روب گریے تو سر پھرا ہے، آپ اُردو کے نقادوں سے پوچھ کر آئیے کہ غالب کا شعر افسانہ ہے کہ نہیں؟ یوں تو اس میں پلاٹ بھی ہے...

افسانہ نگار: کیوں؟ پلاٹ کہاں سے آیا؟

نقاد: آپ پوری بات سن لیجیے پھر بد کیے گا۔ اس میں پلاٹ بھی ہے، کردار بھی اور منظر بھی۔ افسانے میں یہی چیزیں ہوتی ہیں نا؟ پلاٹ؟ وہ تو اس قدر عمدہ ہے کہ روب گریے بھی سر دُھنتا ایک شخص، بلکہ پُر اسرار شخص، گھوڑے پر سوار ہو کر دریا کی طرف نکلا۔ اس کے توسنِ تیز نے گرد اُڑائی، یہ گرد دریا کی موجوں پر پڑی، موجیں بھی تیز رفتار تھیں۔ سرپٹک رہی تھیں، لیکن توسنِ تیز کی رفتار کے سامنے وہ کچھ نہ تھیں۔ وہ رشک و خوف سے بے چین ہو گئیں، کون گزرا تھا؟ کون تھا وہ رخشِ بے لگام پر سوار، جس نے یہ تلاطم برپا کر دیا؟ ایک تلاطم زمین پر ہے، ایک آسمان میں (کیونکہ گرد اڑی ہے اور شور اُٹھا ہے) اور ایک تلاطم دریا پر۔ وہ خود شعلے کی سی لپک رکھتا تھا کہ آیا اور گیا۔ آتش و آب و خاک و باد، سب میں وہی وہ تھا۔ وہ کون تھا؟

افسانہ نگار: اس طرح تو ہر شعر میں افسانویت ڈھونڈی جا سکتی ہے۔
نقاد: اس طرح اور اُس طرح کی بات نہیں ہے۔ اصل بات یہ ہے کہ اس شعر میں بھی افسانہ ہے، لیکن پھر بھی یہ افسانہ نہیں ہے، کیوں؟
افسانہ نگار: شاید اس وجہ سے کہ اس شعر کا منظر نامہ دو رُخا ہے بلکہ کئی رُخ رکھتا ہے۔ مگر میرا خیال ہے ایسے افسانے ڈھونڈے جا سکتے ہیں جن کا منظر داخل اور خارج دونوں پر یکساں محیط ہو۔
نقاد: اول تو ایسا ممکن نہیں، کیوں کہ افسانہ کسی واقعی منظر کے حوالے کے بغیر سمجھا ہی نہیں جا سکتا، لیکن اگر یہ ممکن بھی ہوا تو یہ کہاں ثابت ہوا کہ شاعری افسانے کی نقل ہے؟
افسانہ نگار: اچھا مان لیا کہ افسانہ شاعری کی نقل ہے تب بھی یہ ایک قابلِ قدر صنفِ سخن ہوا، کیوں کہ یہ شاعری نہ ہوتے ہوئے بھی شاعری کی صورتِ حال کو حاصل کرنے کی کوشش کرتا ہے۔
نقاد: اب اگر میں کوّے اور ہنس والی مثل کہوں گا تو آپ اور بھی خفا ہوں گے۔ لیکن مذاق برطرف، میرا خیال ہے کہ افسانہ شاعری کی نقل کر ہی نہیں سکتا۔ ان میں جو فرق ہے وہ نوع کا ہے، درجے کا نہیں، اور اس کی بڑی وجہ یہ ہے کہ افسانہ بہر حال نثر کا غلام ہے۔ نثر پر شعر کی برتری کا نسبتاً تفصیلی ذکر میں خود کر چکا ہوں...
افسانہ نگار: جی ہاں "شعر کا ابلاغ" اور "شعر، غیر شعر اور نثر" میں۔
نقاد: بجا ہے۔ شعر اس لیے برتر ہے کہ وہ زبان کا بہتر، زیادہ

حسّاس اور نوکیلا استعمال کرتا ہے، یہ دُرست ہے کہ افسانے کی نثر تخلیقی نثر ہوتی ہے، اس لیے وہ شعر کے بہت قریب ہے۔ لیکن یہ بھی خاطر نشان رہے کہ تخلیقی نثر میں شعر کے ہتھکنڈے نہ صرف بہت محدود دائرۂ کار رکھتے ہیں، بلکہ بعض نقادوں کا یہ بھی خیال ہے کہ جب کہ نظم میں بنیادی اکائی لفظ ہے، افسانے میں بنیادی اکائی لفظ نہیں ہے بلکہ واقعہ ہے۔ رچرڈس کی اصطلاح میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ افسانے کی زبان میں حوالہ جاتی عنصر یعنی REFERENTIAL ELEMENT خاصا ہوتا ہے۔ آپ کو معلوم ہے کہ اردو کے بعض افسانہ نگار بھی کہتے ہیں کہ افسانے یا ناول میں زبان کی بھلا کیا اہمیت ہے؟ اگر واقعہ یا نفسیاتی تجزیہ یا کردار نگاری زوردار ہے تو افسانہ بھی زوردار ہوگا۔ میں یہ بات نہیں مانتا اور بار بار کہتا ہوں کہ زبان کو پوری اہمیت دیے بغیر نہ اچھا افسانہ لکھا جا سکتا ہے اور نہ اس پر اچھی تنقید ہو سکتی ہے۔ لیکن اس بات سے انکار ممکن نہیں کہ اعلا شاعری میں کسی ٹھونس ٹھانس، حشو و زوائد برائے بیت یعنی SLACK کی گنجایش نہیں ہوتی لیکن اعلا سے اعلا افسانے میں بھی SLACK نکل آتا ہے۔ بات یہ ہے کہ افسانے کی زبان میں وہ تناؤ نہیں ہوتا جو شاعری کا خاصّہ ہے اردو میں بعض مثالیں بالکل سامنے کی ہیں۔ مثلاً بیدی اور قرۃ العین حیدر۔ ان کے یہاں SLACK کی کثرت ہے پھر بھی ہم ان کو اہم افسانہ نگاروں کی فہرست میں بہت اونچی جگہ دینے پر مجبور ہیں۔ لیکن غالب، اقبال، میر یا انیس کے بہترین کلام میں

SLACK کا تصور بھی نہیں کیا جا سکتا۔

خیر ان باتوں کو الگ رکھیے۔ اس کو یوں دیکھیے کہ نظم تجربے کے ترفع یعنی HEIGHTENING کی جس سطح پر وجود میں آتی ہے، وہ زیادہ تر اس کی زبان کی مرہونِ منت ہے۔ افسانہ نگار کو مکالمہ، روداد، بیان سے کام لینا پڑتا ہے۔ ان تمام حالات میں ترفع کا مفقود ہو جانا لازمی ہے۔ مثلاً ایک افسانہ ہے، انتہائی سادہ۔ الف نامی ایک شخص جیم نامی ایک لڑکی سے محبت کرتا ہے لیکن جیم کو اس سے محبت نہیں ہے۔ اتنا ہی نہیں، جیم جدید زمانے کی PROMISCUOUS لڑکی ہے۔ وہ بہتوں پر التفات رکھتی ہے۔ الف کی محبت کسی نہ کسی وجہ سے اس کو ایک آنکھ نہیں بھاتی۔ اس لیے وہ ہر جگہ اس کا مذاق اڑاتی ہے، اس کو رسوا کرتی ہے، اور رسوا بھی یوں کرتی ہے کہ اپنے دوسرے عاشقوں کو اعلانیہ بتاتی پھرتی ہے کہ دیکھو الف کتنا احمق ہے کہ مجھ پر عاشق ہونے کا دعوا رکھتا ہے۔ ایک دن وہ آتا ہے کہ الف جیم کے دروازے پر خود کو گولی مار لیتا ہے۔ جیم پر ذرا بھی اثر نہیں ہوتا، بلکہ وہ ایک سفاک تبسم کے ساتھ الف کے خون میں اپنی انگلیاں ڈبوتی ہے اور اپنے دوسرے عاشقوں کے نام اس خون سے دیوار پر لکھتی ہے۔ اب ایک شعر سنیے جس میں یہ افسانہ بیان کیا گیا ہے:

کس کس طرح سے مجھ کو نہ رسوا کیا گیا
غیروں کا نام میرے لہو سے لکھا گیا

اب آپ نے ترفع کی کارفرمائی دیکھی؟ الف جیم پر عاشق ہے۔ یہ

بیان شعر سے مفقود ہے۔ جیم کو الف ایک آنکھ نہیں بھاتا۔ وہ ہر جگہ اس کا مذاق اڑاتی ہے۔ اس کی جگہ صرف "کس کس طرح سے" نہ کہا گیا ہے۔ جیم PROMISCUOUS ہے۔ اس کا ذکر نہیں ہے۔ صرف "غیروں" کا لفظ ہے۔ الف کا تذکرہ دوسرے عاشقوں سے ہوتا ہے۔ اس کا کوئی ذکر شعر میں نہیں ہے۔ "میرے لہو" میں کوئی ضروری نہیں کہ الف نے واقعی خودکشی کی ہو یا اس کو جیم نے یا کسی دوسرے عاشق نے گولی ماردی ہو۔ افسانے میں اس واقعے کا بہ طور واقعہ تذکرہ ضروری ہے۔ شعر میں الف کی خودکشی یا قتل قطعاً فرضی ہے، لیکن پھر بھی واقعہ قائم ہوگیا ہے۔ "نام لکھا گیا"۔ افسانے میں یہ کہنا ضروری ہے کہ جیم نے واقعی اپنی انگلیاں خون میں ڈبوئیں اور واقعی کئی سچ مچ کے عاشقوں کا نام لکھا۔ شعر میں ایک باقاعدہ بیان ہے لیکن کسی کو یہ دھوکا نہیں ہوتا کہ ایسا واقعی ہوگا۔ واقعہ قائم ہوگیا ہے، لیکن اپنی FACE VALUE پر نہیں۔ افسانے میں آپ کو نہ صرف یہ واقعہ FACE VALUE پر قائم کرنا ہوتا ہے بلکہ یہ بھی کہ اس واقعے کو قائم کرنے کے لیے بہت سے معاون واقعات و مناظر بھی قائم کرنے پڑتے ہیں۔ اس دیوار کا، ان لوگوں کا، جیم اور الف کے تعلقات کا، الف کی موت کا، الف اور جیم اور غیروں کا، یہ سب تذکرہ افسانے میں ضروری ہے۔ آپ کتنا ہی دوڑیں بھاگیں لیکن واقعہ قائم کیے بغیر افسانہ نہیں لکھ سکتے، چاہے واقعہ صرف اتنا ہی کیوں نہ ہو کہ دروازہ کھلا اور بند ہوا۔ ظاہر ہے کہ اتنی سب تفصیل بیان کرنے کی وجہ سے آپ کی زبان میں وہ نوک، وہ اختصار و

از کا ذرہ ہی نہیں سکتا جو اس شعر میں ہے۔

افسانہ نگار: لیکن افسانے کی تفصیل اور اس میں واقعات کا قیام ہمارے تاثر میں اضافہ تو کرتا ہے۔

نقاد: اضافہ کس طرح مانا جا سکتا ہے؟ اگر آپ اسے اضافہ کہیں گے تو وہ خالص افسانے کا مرہونِ منّت نہ ہوگا، بلکہ فروعات کا ہوگا۔ مثلاً یہ ممکن ہے کہ آپ الف کی موت کا ایسا لرزہ خیز بیان لکھیں کہ پڑھنے والے غش کھا جائیں لیکن اس سے بنیادی موضوع کے تاثر میں کیا اضافہ ہوگا؟

افسانہ نگار: بنیادی موضوع کیا ہے؟

نقاد بنیادی موضوع کچھ بھی ہو لیکن وہ الف کی مَوت نہیں ہے۔ اجی صاحب "شہاب کی سرگذشت" جیسے سادہ ترین افسانے میں بھی بُنیادی موضوع شہاب کی مَوت نہیں ہے تو ہمارے افسانے میں کہاں سے ہوگا؟ دوسری بات یہ ہے کہ فرض کیجیے ایک شخص نے پانچ سو بیگہ زمین میں پچاس من گیہوں اُگایا اور ایک شخص نے پچاس بیگہ زمین میں چالیس من گیہوں اُگایا تو آپ کس کو زیادہ ہوشیار مانیں گے؟ ظاہر ہے کہ پچاس بیگہ والے کو، کیوں کہ وہ اپنی زمین کے امکانات کو پوری طرح کھنگالتا اور بروئے کار لاتا ہے۔ افسانہ نگار کی مثال اس نوکر کی ہے جسے انجیل کے مطابق اس کے مالک نے ایک تھیلی دی تھی، جس کی اس نے دو تھیلیاں کر دیں اور شاعر کی مثال اس نوکر کی ہے جس نے ایک کی تین تھیلیاں بنا ڈالیں۔ زبان ایک دولت ہے، شعر اس کو پوری طرح استعمال

افسانہ بے چارہ کرتا ہے، کیونکہ وہ اس سے خوف نہیں کھاتا۔ افسانہ بے چارہ گھبرا جاتا ہے۔ اور اس کا اسراف بے جا کرنے لگتا ہے، وہ اپنی فطرت سے مجبور ہے۔ میں اسی لیے ناول کو بھی شعر سے کم تر مانتا ہوں، افسانہ تو پھر افسانہ ہے۔ شعر میں تو ایک وہ منزل آتی ہے جب زبان شاعر کو اپنی گرفت میں لے لیتی ہے اور پھر خود شاعر کو بھی خبر نہیں ہوتی کہ صریر خامہ کو نوائے سروش میں کس نے تبدیل کر دیا۔ ایسے لمحات میں زبان اس طرح بیدار ہوتی ہے جس طرح سیکڑوں برس کا سویا ہوا دیو اچانک جاگ کر اُٹھ بیٹھتا ہے اور اس کا سایہ زمین کو تاریک کر دیتا ہے۔ افسانے کو یہ لمحے کہاں نصیب ہو سکتے ہیں؟ ایسے ہی لمحوں میں زبان کا سکہ چھن چھنا کر یک سمتی کے بجائے سہ سمتی ہو جاتا ہے۔

افسانہ نگار: ابھی آپ نے کہا کہ ایک سے دو تھیلیاں کرنے والا افسانہ ہے اور ایک سے تین بنانے والا نوکر شعر ہے۔ تو پھر تنقید کیا ہے؟

نقاد: ظاہر ہے کہ ایک تھیلی کو ایک ہی بنائے رکھنے والا نوکر تنقید ہے۔ اسی لیے تو انجیل کے اس نوکر کی طرح نقاد کی تقدیر میں بھی رونا اور دانت پیسنا لکھا ہے۔

افسانہ نگار: (قہقہہ)

(۱۹۷۲)

افسانے کی حمایت میں (۳)

نقاد نمبر ایک: ایسا لگتا ہے نئے افسانہ نگاروں کے پاس کہنے کے لیے کچھ نہیں ہے۔ وہی چند گھسی پٹی علامتیں جن کا مفہوم خود انھیں بھی ٹھیک سے نہیں معلوم، وہی پُرتکلف اندازِ بیان، وہی زندگی سے بیزاری۔ جو بُرائیاں آج سے پندرہ بیس سال پہلے کے افسانہ نگاروں کا طرۂ امتیاز تھیں، اور جس کی وجہ سے ان پر لعن طعن ہوتی تھی، آج کے افسانہ نگاروں میں بھی نمایاں ہیں۔ پچھلے افسانہ نگار تو پھر بھی کسی نہ کسی طرح جان بچا کر نکل گئے، لیکن آج کی نسل کا خدا ہی حافظ ہے۔ کہانی مر چکی ہے۔ اب اس کے کفن دفن کا انتظام کرنا چاہیے اور آج کے افسانہ نگاروں کو بھی اس کے ساتھ دفنا دینا چاہیے۔

نقاد نمبر دو: جی نہیں، شاعری کی طرح افسانے میں بھی ایک تیسری آواز پیدا ہو رہی ہے . . .

ایک بے نام شخص: جس آواز کو آپ تیسری آواز سمجھ رہے ہیں وہ صرف آپ کے کانوں میں بج رہی ہے. مجھے یاد آتا ہے کہ آپ نے بعض ایسے شاعروں کے یہاں بھی تیسری آواز تلاش کی تھی جو بیس پچیس برس سے مشاعروں میں دادِ سخن دے رہے ہیں. تیسری اور چوتھی آواز کا چکّر چلا کر آپ اپنے دو چار حاشیہ نشینوں کو تو خوش کر سکتے ہیں، فن کار یا قاری کو بے وقوف نہیں بنا سکتے۔

نقاد نمبر دو: مارکس نے بھی احساسِ تنہائی کو ایک مثبت قدر مانا ہے۔ اگر آج کا افسانہ نگار اپنے ماحول سے بیزار ہے اور اس میں خود کو تنہا محسوس کرتا ہے تو یہ ایک صالح اور صحت مند بات ہے۔

بے نام شخص: آپ مارکس بے چارے کو مفت بدنام کر رہے ہیں. تنقید کے مسائل تو ادبی سطح پر طے کیے جاتے ہیں۔ ہاں انکم ٹیکس کے بارے میں کچھ کہنا ہو تو مارکس کا حوالہ ضرور دیں۔ یہ بات بھی دلچسپ ہے کہ کل تک تو آپ احساسِ تنہائی اور ماحول سے بیزاری کو بہت بُرا کہہ رہے تھے اور آج اسے صالح اور مثبت قدر مان رہے ہیں! ویسے اگر صالح اور مثبت اقدار کی تلاش ہے تو . . .

نقاد نمبر ایک: (بات کاٹ کر) اجی آپ کہاں کا رونا لے بیٹھے۔ میں

نئے افسانے کے خلاف نہیں ہوں۔ میں تو اس کا بڑا ہمدرد ہوں، لیکن مشکل یہ ہے کہ نئے افسانے میں علامت کا پیچ ایسا پڑ گیا ہے کہ ڈور کو الجھا رہے ہیں اور سرا ملتا نہیں۔ نئے افسانے میں علامت اوپر سے اوڑھی ہوئی نظر آتی ہے۔ افسانے کے بطن سے ... میرا مطلب ہے بطون سے، ظاہر نہیں ہوتی۔ مجھے ایسا لگتا ہے کہ ان افسانہ نگاروں نے علامت کو جبراً یا فیشن کے طور پر اختیار کیا ہے۔ ان میں بے ساختگی کی کمی ہے۔ ان کا افسانہ بہت جکڑا ہوا، بہت مصنوعی اور اس کا انداز بیان بہت سطحی اور نقلی معلوم ہوتا ہے۔

نقاد نمبر دو: نہیں، اصل بات یہ ہے کہ ان افسانوں میں کہانی پن کا فقدان ہے۔ ان کو پڑھنا بڑا مشکل ہے۔ ان افسانوں میں واقعات کی کمی ہے، بعض افسانوں میں تو بہت معمولی سا واقعہ ہوتا ہے...

افسانہ نگار: (دھیمی آواز میں) اتنی سی بات تھی جسے افسانہ کر دیا۔

نقاد نمبر دو: جی، کیا کہا؟ اب اِتنی سی بات یا اُتنی سی بات پر افسانہ نہیں بن سکتا۔ افسانے کو رزم گاہ حیات کا آئینہ دار ہونا چاہیے۔ افسانے میں خیر و شر کی آویزش ضروری ہے، اور خیر کو شر پر فتح مند بھی ہونا چاہیے۔ اصلی زندگی میں چاہے کچھ بھی ہوتا ہو، لیکن افسانے کو چاہیے کہ خیر کے ہاتھ مضبوط کرے اور لوگوں کو یقین دلائے کہ خیر ہمیشہ غالب آتا ہے۔ اگر افسانے میں بھی شر کی فتح

ہونے لگی تو افسانہ اور اصلی زندگی میں فرق کیا رہا؟

بے نام شخص: یعنی آپ افسانے میں واقعیت کے خلاف ہیں؟

نقاد نمبر دو: کون کہتا ہے میں واقعیت کے خلاف ہوں؟ میں تو عینیت پرست ہوں، جو سب سے بڑی واقعیت پرستی ہے۔ عینی حقیقت یہ ہے کہ انسان کا مستقبل روشن اور اس کی تقدیر اچھی ہے۔ آج انسان جبر کے خلاف نبرد آزما ہے، اس نبرد میں آج وہ قدم قدم پر پسپا ہو رہا ہے لیکن کل ضرور ظفر مند ہوگا۔ میں افسانہ نگار سے مطالبہ کرتا ہوں کہ وہ کل کی بات کرے۔ آج کی ماتم داری بہت ہو چکی۔

افسانہ نگار: لیکن آپ تو کہانی پن کے بارے میں کچھ کہہ رہے تھے۔ اگر آپ میرے افسانے میں واقعات کی کثرت چاہتے ہیں تو شاید ایسے واقعات بھی در آئیں جن میں آج کی ماتم داری جھلکتی ہو۔

نقاد نمبر دو: واقعات کی کثرت ہوگی تو افسانے میں کہانی پن تو آجائے گا۔ افسانہ پڑھنے میں آسانی تو ہوگی۔ اس وقت آپ کے افسانے پڑھنا لوہے کے چنے چبانا ہے۔ جب آپ کے یہاں واقعات کی کثرت ہو جائے گی تو بس آپ کو ایسے واقعات منتخب کرنے کا سلیقہ سکھاؤں گا جو عینیت پرست واقعیت کا استحکام کریں۔

افسانہ نگار: میں بڑی الجھن میں ہوں۔ مجھے عینیت یا واقعیت کچھ نہیں معلوم۔ مجھے تو صرف یہ معلوم ہے کہ میں اپنے گرد و پیش

کی زندگی سے افسانے چنتا ہوں۔ اب رہے واقعات، تو مجھے ایسا لگتا ہے کہ ایک ہی دو واقعے سے کام چل جائے تو واقعات کی بھرمار سے کیا فائدہ؟

نقاد نمبر ایک اور نمبر دو: (بڑے جوش سے) کام چلتا کہاں ہے؟

بے نام شخص: نمبر ایک اور نمبر دو، آپ یہ بتانے کی زحمت کریں کہ "طلسم ہوشربا" اور "داستانِ امیر حمزہ" میں واقعات کی کثرت ہے یا نہیں؟

نقاد نمبر ایک اور نمبر دو: (ایک زبان ہوکر) یقیناً ہے۔

بے نام شخص: تو پھر ان میں کہانی پن بھی ہوگا؟

دونوں: (ہنس کر) یہ بھی کوئی پوچھنے کی بات ہے؟

بے نام شخص: پھر تو آپ دونوں صاحبان نے یہ دونوں کتابیں از اوّل تا آخر بار بار پڑھی ہوں گی؟

نقاد نمبر ایک: جی؟ ہاں۔ نہیں، میرا مطلب ہے نہیں، ایسا تو نہیں ہے۔

نقاد نمبر دو: (گلا صاف کرتے ہوئے) دیکھیے، بات یہ ہے کہ یہ کتابیں ملتی نہیں ہیں، اور اگر مل بھی جائیں تو اتنی طول طویل ہیں کہ ان کا پڑھنا کارے دارد۔

افسانہ نگار: صاف کیوں نہیں کہتے کہ واقعات کی کثرت کے باوجود ان داستانوں میں کہانی پن نہیں ہے؟

بے نام شخص: یہ کیسے کہہ دیں؟ اگر یہ کہہ دیں گے تو نئے افسانے کے بارے میں ان کے تمام مفروضات منہدم نہ ہو جائیں گے۔

نقاد نمبر ایک: آپ کہنا کیا چاہتے ہیں؟ آپ ہیں کون ہمارے درمیان دخل در معقولات کرنے والے؟

بے نام شخص: میں؟ میں افسانہ ہوں۔

نقاد نمبر دو: لاحول ولاقوت۔ افسانے کے ہاتھ پاؤں، آنکھ، ناک، زبان...

بے نام شخص: افسوس کہ آپ کا ذہن استعارے سے اس قدر نا آشنا ہے کہ آپ یہ بھی نہ سمجھ سکے کہ میں نے "افسانہ" استعاراتی مفہوم میں استعمال کیا ہے۔ حالانکہ سنا ہے کہ آپ شاعری بھی کرتے ہیں۔ خیر جانے دیجیے۔ میں کہنا یہ چاہتا ہوں کہ افسانے میں کہانی پن کا کوئی براہِ راست تعلق واقعات کی تکثیر یا تقصیر سے نہیں ہے۔ یہ مسئلہ دراصل اس بات سے متعلق ہے کہ افسانے میں انسانی عنصر کتنا ہے؟ اگر افسانہ ہماری انسانیت کے کسی بھی پہلو کو متوجہ کر سکتا ہے تو اس میں کہانی پن پیدا ہو جاتا ہے۔ واقعہ چاہے چھوٹا ہو یا بڑا، حیرت انگیز ہو یا روزمرہ کی زندگی سے لیا گیا ہو، اگر وہ انسانی سطح پر ہمیں متاثر کر سکتا ہے تو ہمیں اس میں دل چسپی ہوتی ہے۔

افسانہ نگار: میں نے تو یہ سُنا تھا کہ واقعہ ایسا ہونا چاہیے جس میں قاری کو یہ کرید ہو کہ آیندہ کیا ہوگا؟

بے نام شخص: یہ کرید تب ہی تو پیدا ہوگی جب آپ اس واقعے میں انسانی سطح پر "مبتلا" ہوں۔ مثلاً اس معمولی سے واقعے

کو لیجیے: "درخت سے ایک پتّا گرا اور نیچے نہر میں ڈوب گیا"۔ یہ واقعہ، بلکہ یہ دو واقعے آپ کی انسانیت (یعنی آپ کی انسانی حیثیت) کو متوجہ نہیں کرتے۔ لیکن اگر آپ یہ فرض کرلیں کہ درخت کے معنی ہیں شجرِ حیات اور پتّے کا گرنا اور ڈوب جانا کسی زندگی کے ختم ہوجانے کا حکم رکھتا ہے، تو آپ کی انسانی حیثیت ایک حد تک متوجہ ہوئی، لیکن اس حد تک پھر بھی نہیں کہ آپ اس واقعے پر ذاتی طور پر افسوس کریں۔ یعنی بالکل مجرد استعاراتی اندازِ بیان کی وجہ سے ایک عام تاثر تو پیدا ہوگیا، لیکن انسانی عنصر پوری طرح سے بروئے کار نہ آیا۔ انسانی عنصر اس وقت بروے کار آتا جب درخت، پتّہ اور نہر تینوں میں براہِ راست انسانی صفات ہوتیں، یعنی آپ انھیں کرداروں کی طرح دیکھ سکتے۔ تجرید میں انسانی عنصر کم ہوتا ہے، اس لیے اگر نام نہاد کردار ہوں بھی تو ہمیں ان کے اچھے بھلے کی اتنی فکر نہیں ہوتی کہ ہم یہ سوچیں کہ اب ان پر کیا گزرنے والی ہے، یا جو کچھ گزر چکی ہے وہ ہمیں کس طرح متاثر کررہی ہے۔

افسانہ نگار: مجھے تجرید اس لیے اچھی لگتی ہے کہ میں اس کے پردے میں جو چاہوں کہہ سکتا ہوں، ایک ہی بات کے ذریعے کئی باتیں کہہ سکتا ہوں۔

بے نام شخص: ٹھیک ہے، لیکن افسانہ صرف بات سے نہیں بنتا۔ افسانہ ایسی بات کا تقاضا کرتا ہے جس کے بارے میں ہمیں

کرید ہو، جس کے کرنے والوں سے، یا ان لوگوں سے جن پر
وہ بات واقع ہو رہی ہے ہمیں انسانی سطح پر دلچسپی ہو۔
ایسے لوگوں کو آپ کردار بھی کہہ سکتے ہیں، لیکن کوئی ضروری
نہیں کہ وہ انسان ہی ہوں، یا ان کو انسان ہی فرض کیا
جائے۔ وہ جانور بھی ہو سکتے ہیں، درخت اور پھول بھی،
جن اور پری بھی، اور فرضی مخلوق بھی۔ شرط بس یہ ہے
کہ ان کے جذبات یا حرکات ہمارے اندر کوئی ردّ عمل
پیدا کریں، ہم یہ کہہ سکیں کہ یہ بات ہمیں خراب لگ رہی
ہے، یا اچھی لگ رہی ہے، یہ بات جھوٹی معلوم ہوتی ہے،
یا سچی معلوم ہوتی ہے، وغیرہ۔ مثال کے طور پر، میں اپنے
افسانے میں لکھتا ہوں: "اچانک بہت تیز آندھی چلی"۔ یہ
ایک تجریدی بیان ہے، اس کے کئی معنی ہو سکتے ہیں، اور
سب معنی سچے بھی ہو سکتے ہیں "آندھی" کا مطلب انقلاب یا کوئی
تباہ کن فوجی حملہ، کوئی سیاسی تحریک، کوئی وبا، کچھ بھی
ہو سکتا ہے۔ اگر میرا افسانہ صرف اس جملے تک محدود ہو
تو اس کے علامتی استعاراتی ابعاد کے باوجود آپ اس
سے انسانی سطح پر متاثر نہ ہوں گے۔ تجریدی اور عقلی سطح
پر متاثر ضرور ہوں گے، لیکن اس سے کام بنتا نہیں۔
مثلاً ایک مثلث یا مربع کو دیکھ کر آپ تجریدی یا عقلی
فیصلہ ضرور کر سکتے ہیں کہ یہ ایک اقلیدسی شکل ہے اور
اس کے ذریعے ریاضی کے فلاں فلاں مسائل حل ہو سکتے

ہیں لیکن افسانہ جس سطح پر اپنا عمل کرتا ہے وہ اقلیدسی شکل سے بالکل الگ ہے۔ اب فرض کیجیے افسانہ یوں ہے:
"اچانک بہت تیز آندھی چلی اور چراغ بُجھ گیا۔" اب ایک انسانی پہلو در آیا۔ "چراغ" جسے انسان روشن کرتا ہے اور جس سے وہ تاریکی کے مقابلے میں مدد لیتا ہے۔ لیکن مجرد چراغ کا ذکر بھی انسانی صورتِ حال کو پوری طرح قائم نہیں کرتا۔ "چراغ" کی تجریدی حیثیت بہت نمایاں ہے، ہم اسے استعارے کی سطح پر زیادہ آسانی سے قبول کرتے ہیں۔ ("چراغ" یعنی کوئی زندگی، کوئی شخص، کوئی اُمید، کوئی آرزو، وغیرہ) لہٰذا یہ بیان بھی آپ کو عقلی سطح پر متاثر کرتا ہے، آپ کی ذاتی انسانی حیثیت کو متوجہ نہیں کرتا۔ پھر فرض کیجیے افسانہ یوں ہے: "اچانک بہت تیز آندھی چلی اور چراغ بجھ گیا۔ مجبوراً غریب طالب علم نے اپنی کتاب بند کر کے ایک طرف رکھ دی۔" اس عبارت میں "آندھی اور "چراغ" دونوں کی تجریدی اور استعاراتی حیثیت معدوم ہے۔ اس کے بجائے ہمیں معلوم ہوتا ہے کہ کوئی طالب علم اتنا غریب ہے کہ وہ کسی چراغ سر رہ گذر کی روشنی میں اپنا سبق یاد کرتا ہے۔ آندھی نے چراغ بُجھا دیا تو طالب علم کو مجبوراً اپنا سبق ادھورا چھوڑنا پڑا۔ ظاہر ہے کہ اس عبارت کے تینوں کلیدی عناصر (آندھی، چراغ، طالب علم) ہمارے لیے ایک فوری

انسانی اہمیت رکھتے ہیں، اس میں الفاظ اگرچہ پہلی دو عبارتوں سے زیادہ ہیں، لیکن بات محدود ہوگئی ہے۔ اس محدود بات سے ہمیں جو دلچسپی ہے وہ اس دلچسپی سے مختلف ہے جو نسبتاً نامحدود بات سے تھی۔ نسبتاً نامحدود بات سے ہماری دلچسپی اسی طرح کی تھی جیسے کسی اقلیدسی شکل سے ہوتی ہے اور ظاہر ہے کہ اقلیدسی شکل افسانہ نہیں ہوتی۔

نقاد نمبر ایک: اجی آپ نے تو پورا لکچر دے ڈالا۔ ہم تو بے چارے اُردو کے نقاد ہیں۔ ان موشگافیوں سے ہمیں کیا لینا دینا ہے؟ افسانہ نگار صاحب آپ جواب دہ ہیں، آپ بتایئے، آپ کے افسانوں میں کہانی پن کیوں نہیں ہے؟

افسانہ نگار: ایک بات تو ان صاحب کی میرے بھی دل کو لگتی ہے۔ ہم لوگوں کے افسانوں میں کرداروں کی جگہ زیادہ تر "میں" "وہ" "الف" "جیم" "وہ بوڑھا شخص" "وہ نوجوان" "وہ عورت" وغیرہ قسم کی چیزیں نظر آتی ہیں۔ اگر لوگوں کے نام بھی ہوتے ہیں تو ان کی شخصیتیں نہیں ہوتیں۔ مثلاً آپ مشکل سے کہہ سکتے ہیں، کہ فلاں افسانے میں دو کردار ہیں (مثلاً احمد اور محمود) اور ان کے کردار شخصیتوں کے نمایاں پہلو یہ ہیں اور یہ ہیں...

نقاد نمبر دو: (خوش ہوکر) تو اس کا مطلب یہ ہے کہ آپ لوگ کردار نگاری میں ناکام ہیں؟

بے نام شخص: نہیں، بلکہ ان لوگوں نے کردار نگاری کی کوشش ہی نہیں کی۔ ان لوگوں نے واقعات پر بہت زیادہ زور دیا لیکن یہ خیال نہ کیا کہ واقعات اسی وقت افسانہ بنتے ہیں...

افسانہ نگار: جب وہ ایسے لوگوں پر واقع ہوں یا ایسے لوگوں کے ذریعے واقع ہوں جو ہمیں انسانی سطح پر متحرک اور متوجہ کر سکیں۔ کیا اس کا مطلب یہ ہے کہ ہم لوگوں میں انسانی عنصر کی کمی ہے؟ کیا ہمارے افسانے غیر انسانی یا لاانسانی یا انسان کے منکر ہیں؟

بے نام شخص: نہیں، آپ لوگوں کا المیہ بھی یہی ہے اور کارنامہ بھی یہی ہے کہ آپ لوگوں نے انسان کو تجریدی سطح پر دیکھا ہے۔ اس طرح آپ لوگ انسان کے دکھ درد کا احساس اور اظہار، عقلی طور پر جتنی خوبی سے کر سکے ہیں شاید کسی نے نہیں کیا ہے۔ لیکن آپ کے انسان صرف نام، پرچھائیں اور علامت کے طور پر پیش ہوتے ہیں اس لیے آپ کی بات تو پوری ہو جاتی ہے لیکن افسانہ بعض لوگوں کے لیے پریشان کن ہو جاتا ہے، کیونکہ افسانے کے ساتھ انسانی توجہ کی شرط ایسی لگ گئی ہے کہ اس سے مفر فی الحال ممکن نہیں معلوم ہوتا۔ روب گریے کی طرح آپ بھی کہہ سکتے ہیں کہ ہمارے افسانے کی کامیابی اسی میں ہے کہ وہ دل چسپ نہ ہو، اگر افسانہ دل چسپ

ہوگیا تو مہمل ہوگیا۔ روب گریے کے بہت پہلے ایک بگڑے دل
فرانسیسی شاعر نے بھی کہا تھا کہ شاعری کی خوبی یہ ہے
کہ وہ خراب ہو، اس معنی میں کہ جس طرح کی شاعری کو
آپ اچھی کہتے ہیں، وہ ہمیں منظور نہیں اور ہماری شاعری
آپ کو خراب معلوم ہو، اس کا مطلب یہ ہے کہ ہم آپ
کے معیاروں اور آپ کی پسند کو مسترد کرتے ہیں۔ لیکن
مجھے لگتا ایسا ہے کہ آپ لوگ (یعنی آج کے افسانہ نگار
لوگ) یہ کہنے کو بھی تیار نہیں ہیں۔ (سامنے رکھا ہوا رسالہ
کھولتا ہے) دیکھیے، اس افسانے میں صرف دو کردار
ہیں: "ہم" اور "وہ"۔ اگلے افسانے میں بھی دو کردار ہیں:
"میں" اور "وہ"۔ اگلے افسانے کے شروع میں دو کردار
ہیں: "گرگٹ جیسی شکل والا آدمی" اور "نوجوان"۔ آگے
چل کر "ماتا دین" نام کا ایک شخص تھوڑی دیر کے لیے دکھائی
دیتا ہے، اس کا افسانے سے کوئی زندہ تعلق نہیں، ماتا دین
کی جگہ الف، بے، جیم کچھ کہہ لیجیے۔ پھر ایک اور کردار
ملتا ہے: "بوٹے سے قد والا پُراسرار آدمی"۔ غرض سارا
افسانہ ایسے ہی لوگوں سے آباد ہے۔ اگلا افسانہ بھی
"میں" سے شروع ہوتا ہے۔ جو کردار بعد میں آتے
ہیں وہ (غالباً) "میں" کی بیوی اور پھر ایک شخص جس کا
نام "مہی پت" ہے۔ مہی پت کی بھی کوئی حیثیت نہیں، وہ
صرف "میں" (جو "وہ" میں بھی بدل جاتا ہے) سے تبادلۂ

خیال، یعنی "میں" (یا "وہ") کے تاثرات جاننے کا ذریعہ ہے۔ اگلے افسانے میں (غالباً) دو لڑکے ہیں جو ایک بلّی کو پکڑنا چاہتے ہیں۔ لڑکوں کے نام ظاہر نہیں کیے گئے۔ اگلا دیکھیے ...

نقاد نمبر ایک: بس بس رہنے دیجیے۔ آپ علاقائی تعصب سے کام لے رہے ہیں۔

نقاد نمبر دو: آپ کو اس ادبی گفتگو میں بُلایا کس نے؟

افسانہ نگار: (نقادوں سے) پہلے آپ "طلسم ہوشربا" پڑھ کر آئیے، پھر یہاں لب کشائی کی زحمت کیجیے (بے نام شخص سے مخاطب ہوتا ہے) یہ بات تو دل کو لگتی ہوئی ہے، لیکن اگر ہم کردار سازی میں لگ گئے تو مجھے خوف ہے کہ ہمارے افسانے کا علامتی پہلو ہلکا رہ جائے گا۔

بے نام شخص: یہ ممکن ہے، لیکن ضروری نہیں۔ کیوں کہ کردار سازی کا کڑا کوس اب وہ معنی نہیں رکھتا جو پریم چند بلکہ منٹو تک کے زمانے میں تھا۔ اس وقت کردار سازی میں سب سے بڑی مشکل یہ تھی کہ افسانہ نگاری کی ذاتی پسند ناپسند اس کی کردار سازی میں جھلک اُٹھتی تھی اور قاری کی آزادی خطرے میں آجاتی تھی، اس لیے قاری ہر اُس افسانے کو مسترد کرنے پر مائل رہتا تھا جس میں افسانہ نگار اپنی پسند ناپسند یا اپنے اخلاقی فیصلوں کو قاری پر مُسلّط کرنا چاہتا تھا۔ لیکن کردار سازی کی اور بھی صورتیں ہیں۔ کافکا

کی مثال سامنے ہے۔ ایک اور صورت Irony کی ہے، یعنی
کردار کو اس طرح نہ بیان کیا جائے جیسا کہ وہ دراصل ہے،
لیکن پڑھنے والے پر دونوں پہلو روشن ہوں (یا روشن
ہو سکتے ہوں، اگر وہ اُردو کا نقاد نہ ہو۔)

نقاد نمبر ایک اور دو: تو کیا آپ جاپانی نقاد ہیں؟

افسانہ نگار: لیکن میں افسانے میں واقعے کی اہمیت کو کم نہیں کرنا چاہتا۔

بے نام شخص: تھوڑی بہت کمی تو آپ کو کرنا ہی ہوگی۔ اس وقت آپ لوگ
واقعے سے وہی کام لے رہے ہیں جو پریم چند کردار سے لیتے
تھے اور جس کے لیے آپ پریم چند کو مسترد کرتے ہیں۔ یعنی
پریم چند اپنے کرداروں کے ذریعے اپنی ذاتی پسند ناپسند
قاری پر مسلّط کرتے تھے، اور آپ لوگ واقعے کے ذریعے
قاری کی خودمختاری ختم کرنا چاہتے ہیں۔ آپ چاہتے ہیں
کہ قاری آپ کے واقعے سے وہی مطلب نکالے جو آپ کو
پسند ہے۔ اگر آپ یہ کہنا چاہتے ہیں کہ سگریٹ پینا بُرا
ہے تو آپ کا واقعہ اس بات کو طرح طرح سے ظاہر کر دیتا
ہے کہ آپ کسی اور نتیجے کو برداشت نہ کریں گے۔ مگر قاری
یہ چاہتا ہے کہ وہ اپنے نتیجے آپ نکالے۔ ممکن ہے وہ آپ
سے اتفاق ہی کرے، لیکن وہ آپ کے نتائج کو دو کے
پہاڑے کی طرح جبراً نہیں پڑھنا چاہتا۔

نقاد نمبر ایک: اجی آپ ایسے ہی لال بجھکڑ ہیں تو یہ بتائیے کہ ان لوگوں
کے افسانے سمجھ میں کیوں نہیں آتے؟

نقاد نمبر دو: اور ان کی علامتیں اتنی مصنوعی اور آورد سے بھرپور کیوں معلوم ہوتی ہیں؟

بے نام شخص: آپ لوگوں نے یہ غور کیا کہ آپ دونوں کی باتیں ایک دوسری کی ضد ہیں؟ اگر علامتیں مصنوعی اور آورد سے بھرپور ہیں تو افسانے سمجھ میں آ گئے، ورنہ یہ فیصلہ آپ نے کیسے کیا کہ علامت افسانے کے بطون سے برآمد نہیں ہوئی؟ اور اگر افسانے سمجھ میں نہ آئے تو یہ آپ نے کیسے فرض کر لیا کہ علامتیں مصنوعی اور فیشن کے طور پر برتی گئی ہیں؟

نقاد نمبر ایک: میرا مطلب یہ ہے کہ افسانہ سمجھ میں تو آتا ہے لیکن...

بے نام شخص: اس سے ایک طرح کی اُکتاہٹ سی پیدا ہوتی ہے۔

نقاد نمبر دو: میرا مطلب یہ ہے کہ علامت سمجھ میں تو آجاتی ہے لیکن...

بے نام شخص: افسانہ سمجھ میں نہیں آتا۔ (ہنستا ہے) جناب بات یہ ہے زیادہ تر افسانے اپنے وعدے پورے نہیں کرتے۔ ان کا انداز تو بڑا گمبھیر اور رنگین معنیوں والا ہوتا ہے لیکن دراصل وہ ہزار من کے ہتھوڑے سے مچھر مارنے کی کوشش کا سا اثر رکھتے ہیں۔ یعنی بات تھوڑی سی اور لہجہ بڑا Solemn

افسانہ نگار: کیا اس کا مطلب یہ ہے کہ ہمارے پاس مسائل اور سوالات کی کمی ہے؟ کل کافی ہاؤس میں ایک صاحب یہی کہہ رہے تھے۔

بے نام شخص: آپ کے مسائل تو اتنے ہی اہم یا غیر اہم ہیں جتنے آپ کے

بزرگوں کے تھے۔ زندگی تو بقول آڈن وہی ہے، صرف تناظر بدل گیا ہے۔ اہم یا غیر اہم مسائل کی بحث بے معنی ہے۔ اصل بحث یہ ہے کہ فن کار نے مسائل کو تخیلی سطح پر انگیز کیا ہے کہ نہیں۔ کوئی مسئلہ ذاتی اہمیت کا ہوتا ہے، مثلاً کسی لڑکی کا بالغ ہونا اور حیض کے تجربے سے پہلی بار دوچار ہونا۔ (اس پر پاسترناک نے معرکہ آرا افسانہ لکھا ہے۔) کوئی مسئلہ سماجی اہمیت کا حامل ہوتا ہے، مثلاً زنا بالجبر، جس پر آج تک کوئی اچھا افسانہ نہیں بن سکا۔ کوئی مسئلہ بعض گروہوں یا انسانوں کے کسی ایک گروہ کی نفسیاتی اور جسمانی ضرورتوں کا ہوتا ہے، جیسے کارخانے میں کام کرنے والے مزدوروں کے بیچ میں اگر ایک لڑکی کام کرنے آئے تو اس گروہ کی نفسیات کیا ہوگی؟ (اس پر گورکی نے زبردست افسانہ لکھا ہے۔) کسی مسئلے کی اہمیت سیاسی ہوتی ہے، مثلاً اقتصادی یا قانونی جبر کے خلاف آواز اٹھانا۔ (اس پر ڈکنس نے کئی شاندار ناول اور پریم چند نے کئی بوگس افسانے لکھے ہیں۔) کوئی مسئلہ روحانی یا سماجی نوعیت کا ہو سکتا ہے، مثلاً یورپ کا روحانی زوال۔ (اس پر ٹوماس مان نے بڑا ناول لکھا ہے۔) مسائل کی فہرست اتنی ہی طویل ہے جتنی انسانوں کی۔ پھر یہ بھی دیکھیے کہ پہلا مسئلہ ذاتی بھی ہے اور مذہبی اور نفسیاتی بھی۔ دوسرا مسئلہ

معاشیاتی بھی ہے اور سیاسی بھی۔ تیسرا مسئلہ روحانی بھی ہے اور اخلاقی بھی۔ چوتھا مسئلہ فلسفیانہ بھی ہے اور خالص انسانی بھی۔ مسائل کی درجہ بندی اتنی ہی مشکل ہے جتنی ان کی فہرست سازی۔ تو مسائل سے کچھ نہیں ہوتا، فن کار کی تخیئلی قوت اور بصیرت اصل چیز ہے۔

افسانہ نگار: آپ کا مطلب شاید یہ ہے کہ ہم لوگوں کے افسانے تخلیقی نہیں ہیں؟ پرسوں یونیورسٹی میں ایک صاحب لکچر دے رہے تھے، انھوں نے کہا کہ اُردو کو تخلیقی افسانوں کی ضرورت ہے۔

بے نام شخص: افسانہ تو تخلیقی ہی ہوتا ہے۔ "تخلیقی افسانہ" کی اصطلاح اتنی ہی بے معنی ہے جتنی "ہوڑہ برج کا پُل" اگر کسی تحریر میں تخلیقی عنصر نہ ہوگا، یا بہت کم ہوگا، تو وہ افسانہ نہ ہوگی۔ تخلیقی عنصر کی ایک کم سے کم مقدار ہوتی ہے، اس کی پہچان افسانے کے لیے یہ ہے کہ افسانہ، انشائیہ نہ معلوم ہو۔ انشائیہ میں کردار اور واقعہ کم ہوتے ہیں، اظہارِ خیال زیادہ ہوتا ہے۔ اگر کسی تحریر میں اظہارِ خیال زیادہ ہے تو میں اسے افسانہ نہ کہوں گا۔ یہ بھی نہ کہوں گا کہ وہ "غیر تخلیقی" افسانہ ہے۔ آپ لوگوں کے بعض "افسانوں" میں اظہارِ خیال کا عنصر نمایاں ہے، ایسی تحریریں ناکام ہی ٹھہریں گی۔

افسانہ نگار: "اظہارِ خیال" کیا چیز ہے، اور وہ تخلیقی کیوں نہیں؟

بے نام شخص: اظہارِ خیال میں تخلیقی پہلو ممکن ہے، لیکن اس حد تک نہیں

جس حد تک مثلاً اظہارِ واقعہ میں ہوتا ہے۔ اظہارِ خیال کی تخلیقی سطح اس لیے نیچی ہوتی ہے کہ وہ قاری کے لیے بہت کم جگہ چھوڑتا ہے۔ "الف مر گیا۔ وہ بُری مَوت مرا۔" یہ اظہارِ خیال ہے، کیوں کہ جو نتیجہ قاری کے نکالنے کا تھا وہ مصنّف نے خود نکال دیا ہے۔ اگر الف کے بُری مَوت مرنے کا نتیجہ ان واقعات کی روشنی میں قاری خود نکالے جو مصنّف نے بیان کیے ہیں تو الف کی مَوت کی خبر اظہارِ خیال کے دائرے سے نکل کر افسانے کے دائرے میں داخل ہو جائے گی۔ مثلاً اخبار کی خبریں اظہارِ خیال ہیں، جن واقعات کو وہ بیان کرتی ہیں وہ بہت ہی محیر العقول ہو سکتے ہیں، لیکن نتائج سب پہلے سے نکالے ہوئے ہیں، قاری کو بنا بنایا نوالہ مل جاتا ہے۔

نقاد نمبر ایک: تو آپ افسانے کو مشکل بنانا چاہتے ہیں! یہی تو میں بھی کہہ رہا ہوں لیکن افسانہ نگار سنتے نہیں۔

بے نام شخص: ایک حد تک مشکل تو ہر فن پارہ ہوتا ہے۔ منٹو کے بعض افسانے تو بہت مشکل ہیں، نہ ہوتے تو ان کی تعبیر و تشریح میں اتنی بحثیں اب تک نہ ہوتیں۔ لیکن فن پارے کا مشکل ہونا نہ ہونا موضوعی اور ذاتی صورتِ حال بھی ہو سکتا ہے۔ آج کے افسانہ نگاروں کے افسانے اتنے مشکل نہیں ہیں جتنے Pretentious ہیں۔ مثلاً کافکا کو دیکھیے۔ اس کے زیادہ تر افسانوں کے معنی واضح نہیں ہیں لیکن

یہ بات سب پر واضح ہے کہ ان میں جو بات کہی گئی ہے وہ معنی خیز اور گہری ہے۔ کافکا نے جن مسائل پر لکھا ہے وہ کوئی آسمانی مسائل نہیں ہیں، وہی روزمرہ کی باتیں ہیں. لیکن یہ صاف معلوم ہوتا ہے کہ ان مسائل پر جو کچھ وہ کہہ رہا ہے وہ بہت اہم اور فکرانگیز ہے۔ لہٰذا معنی واضح نہ ہوتے ہوئے بھی ہم اسے پڑھتے اور ہر پہلو سے اسے سمجھنے کی سعی کرتے ہیں۔ نئے افسانہ نگاروں کی اکثر تحریریں سے مجھے یہ لگتا ہے کہ انھوں نے کوئی گہری بات نہیں کہی ہے۔ بعض اوقات یہ بھی لگتا ہے کہ اگر اسی بات کو وہ سیدھے سادے انداز میں بیان کر دیتے تو شاید بہتر افسانہ بن جاتا۔ ان لوگوں کے افسانے دراصل مشکل نہیں ہیں، بس یہ ہے کہ ان کے افسانوں کا تاثر اکثر یہ ہوتا ہے کہ یہ حد سے زیادہ سنجیدہ اور شکن بر جبیں ہیں، لیکن جو بات وہ کہہ رہے ہیں وہ معمولی سی ہے، اگرچہ انداز درویشوں منیوں اور فلسفیوں کا سا ہے۔ اس مسئلے کو یوں سمجھیے: نطشہ کی "بقول زردشت" کو بعض لوگوں نے ناول کہا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ انتہائی مشکل کتاب ہے، لیکن اس کی اشکال کو قبول کر لیتے ہیں اور اسے ناول کی طرح بھی پڑھنے میں تکلف نہیں کرتے۔ اگر ان لوگوں کے افسانوں میں بوڑھی سنجیدگی کا عنصر کم ہو جائے، یا پھر ان کو پڑھنے کے دوران یہ تاثر حاصل ہو کہ مشکل

سہی، مبہم سہی، پیچیدہ سہی، لیکن یہ افسانہ کسی چیز کے بارے میں ایسی بات کہہ رہا ہے جو اہم معنویت رکھتی ہے تو (نقادوں سے مخاطب ہوکر) آپ کو یہ افسانے اتنے مشکل یا مصنوعی نہ معلوم ہوں۔

افسانہ نگار: آپ نے جو یہ کہا کہ ہم لوگوں کے افسانوں کو پڑھنے کے دوران یہ تاثر حاصل ہوتا ہے کہ یہ لوگ سنجیدہ تو بہت ہیں، لیکن اہم معنویت سے بھرپور کوئی بات نہیں کہہ رہے ہیں، تو یہ محض ایک ذاتی تاثر ہے، کوئی تنقیدی رائے تو نہیں ہے۔

بے نام شخص: نہیں، ایسا تو نہیں ہے۔ کیوں کہ افسانے کا تجزیہ کرکے ہم بتا سکتے ہیں کہ اس میں کیا نہیں کہا گیا ہے۔ تاثر تو تعیّن قدر کی پہلی منزل ہے، آخری منزل نہیں۔ مثال کے طور پر غیاث احمد گدی کے اسی افسانے کو لیجیے جس کا میں نے ابھی حوالہ دیا تھا۔ ("طلوع") اگرچہ اس میں کردار سازی کا وہی طرز ہے جو میرے خیال میں زیادہ تر ناکام ہی ثابت ہوتا ہے، لیکن افسانے میں انسانی بہیمیت جیسے وسیع موضوع سے لے کر بچّوں کی بے ارادہ اور بے فہم سفّاکی جیسے نفسیاتی نکتے کو جس چابک دستی سے پیش کیا گیا ہے وہ اسے اعلا درجے کی تخلیق بنا دیتی ہے۔ افسانے کا آغاز کمزور ہے، لیکن جہاں مکالمہ شروع ہوتا ہے اور جہاں اس بات کو براہِ راست ظاہر کیے بغیر کہ ان دونوں لڑکوں کا شکار

ایک بلّی ہے، اس بلّی کی حالت بیان کی گئی ہے، ہم فوراً دیکھ لیتے ہیں کہ صورتِ حال اگرچہ بہت غیر معمولی نہیں (بلکہ رسمی اور روایتی ہے) لیکن اس کے تہ در تہ معنوی امکانات ہیں۔ یہی افسانہ نگار کا کمال ہے۔

نقاد نمبر دو: میں یہ کہنا چاہتا ہوں کہ افسانے کو معاصر صورتِ حال کی عکاسی کرنا چاہیے، مستقبل کے آئینے میں۔ (بے نام شخص مسکراتا ہے۔) داستان اور فکشن میں یہی فرق ہے۔ آج کل بعض لوگ فکشن کے نام پر داستان کیوں لکھ رہے ہیں؟ مجھے تو گدی کے بھی اس افسانے میں داستانی رنگ نظر آتا ہے۔

افسانہ نگار: سخن فہمی عالم بالا معلوم شد۔ بعض لوگوں کو داستان سے اتنی چڑھ ہے کہ انھیں ہر جگہ داستان سنائی دیتی ہے۔

نقاد نمبر دو: ممکن ہے گدی کے اس افسانے میں داستانی رنگ نہ ہو، (میں نے یہ افسانہ پڑھا نہیں، کہاں چھپا ہے؟) لیکن انتظار حسین نے بہت سے نئے افسانہ نگاروں کے اخلاق خراب کیے ہیں۔

بے نام شخص: داستان اور فکشن میں تفریق اتنی آسان نہیں جتنی آپ سمجھ رہے ہیں۔ معاصر صورتِ حال پر بھی داستان لکھی جا سکتی ہے اور قدیم خیالی مخلوقات سے مملو فکشن بھی ہو سکتا ہے۔ بیانیہ کے دو بڑے حصے ہیں: ایک تو وہ جس کی بنیاد ارسطوئی مفہوم میں نمایندگی یعنی mimesis پر ہے اور

دوسرا وہ جس کی بنیاد اسطور پر۔ نمایندگی پر مبنی بیانیہ علی الآخر فکشن بن گیا تفصیل کے لیے شولز اور کلاگ کی کتاب ملاحظہ ہو۔ آج کل بعض نئے افسانہ نگاروں نے داستانی طرز کی طرف واپس جانے کی سعی کی ہے، لیکن ان کے وجوہ دوسرے ہیں اور انتظار حسین کے دوسرے۔ انتظار حسین بیانیہ کو خالص بنانا چاہتے ہیں، جس کی مثال Fable ہے۔ جس میں جانور، انسان، درخت، سب بولتے ہیں اور سوچتے ہیں۔ نئے افسانہ نگار نمایندگی پر پردہ ڈالنا چاہتے ہیں، تاکہ ان پر mimesis کا الزام براہِ راست نہ آئے۔ میرے خیال میں نہ اس میں کوئی بُرائی ہے نہ انتظار حسین کے طریقے میں۔ نئے افسانہ نگاروں نے داستانی فضا پوری طرح قائم کرنے میں کامیابی حاصل نہیں کی ہے، یہ اور بات ہے۔ انتظار حسین اپنے تمام کرداروں (زرد کتا، شہزادہ آزاد بخت، الیاسف، کچھوا، تنھاگت، یا جوج ماجوج) کو چند لفظوں میں زندہ کر دیتے ہیں۔ وہ یا تو ان سے ایسی بات کہلاتے ہیں جو ان کے کردار (یعنی ہمارے ذہن میں ان کی تصویر) کے مطابق ہو، یا اس کے بالکل مخالف ہو۔ دونوں صورتوں میں کردار قائم ہو جاتا ہے۔ نئے افسانہ نگاروں کو ابھی یہ قدرت حاصل نہیں ہے، لیکن ان کی کوششیں مستحسن ضرور ہیں۔

نقاد نمبر ایک: بھئی آپ بے حد چرب زبان شخص ہیں۔ لگے ہاتھوں یہ بھی تو سمجھا دیجیے کہ جب ان بے چارے افسانہ نگاروں نے پلاٹ کی زمانی ترتیب سے ہی انکار کر رکھا ہے تو یہ کردار کس طرح پیدا کریں گے؟ میرے پاس ایک انگریزی کتاب ہے جسے میرے چچا ابا نے ہائی اسکول میں پڑھا تھا۔ اس میں لکھا ہے کہ واقعات کا ارتقا کردار کے ارتقا پر اثر انداز ہوتا ہے۔ لہٰذا اگر نئے افسانے میں پلاٹ کی زمانی ترتیب ہی نہیں ہے تو کردار لامحالہ جامد اور بے رنگ ہوگا۔

بے نام شخص: یہ خیال غلط ہے کہ "اگر واقعات اثر انداز نہ ہوں تو کردار کا ارتقا ممکن نہیں۔" بالفرض اگر ایسا ہو بھی تو میں کردار کے ارتقا کی بات کہاں کر رہا ہوں؟ میں تو محض تصویر کشی کی بات کر رہا ہوں۔ اس طرح کہ ہمیں ان کرداروں سے ایسی ہی دل چسپی ہو جائے جیسی انسانوں سے ہوتی ہے۔ ہمیں ان کے بھلے بُرے سے غرض ہو۔ وہ خوش ہوں تو ہم بھی خوش ہوں، یا کم سے کم ناخوش تو ہوں۔ یا اگر کچھ بھی نہ ہو تو ہم یہ محسوس تو کریں ان لوگوں سے لاگ، لگاؤ، لگن، کچھ نہ کچھ ممکن ہے۔ کردار کا ارتقا اتنا ضروری نہیں جتنا ضروری یہ ہے کہ اس کے مختلف پہلو ہوں، اور یہ آہستہ آہستہ ہمارے سامنے آئیں۔ دستہ ئف سکی کی Notes from the Under World یا کامیو کی

The Fall اس کی اچھی مثالیں ہیں۔

نقاد نمبر دو: آپ نے کامیو کا ذکر کیا تو مجھے یاد آیا کہ اس نے کہیں لکھا ہے کہ ناول ایک ایسی ہیئت ہے جس میں ہر چیز بہت منضبط ہوتی ہے۔ نئے افسانے میں نظم و ضبط کی کمی ہے۔

بے نام شخص: مجھے تو شکایت یہ ہے کہ نئے افسانے میں نظم و ضبط خبط کی حد تک پہنچا چاہتا ہے۔ آخر اکثر افسانوں میں "وہ" "میں" "بوڑھا آدمی" وغیرہ کا تذکرہ اور ہر افسانے میں دھندلی گدلی صورتِ حال کیا معنی رکھتی ہے؟ یہی نہ کہ نئے افسانہ نگاروں نے کچھ ضابطے بنا لیے ہیں؟ میں پھر کہوں گا کہ کردار کی گمشدگی ایک طرح کی تشنگی پیدا کرتی ہے۔ کامیو ہی نے تو کہا تھا کہ ناول میں کردار ہم لوگوں سے کسی حد تک مشابہ ہوتے ہیں۔ لہٰذا ہم انھیں پہچان پاتے ہیں، لیکن اس کرب کی بنا پر، جو ان کا مقدر ہوتا ہے، وہ ہم سے بلند تر اور عریض تر ہوتے ہیں۔ اس طرح ان کے رویّے ہمارے حافظے میں جاگزیں ہو جاتے ہیں۔ میں کہتا ہوں کوئی ضروری نہیں ہر کردار اسی طرح کے کرب کا حامل ہو، لیکن ہر کردار بعض انسانی صفات کا حامل ہونا چاہیے، کردار سے مُراد کوئی بھی شخص، کوئی بھی شے ہے جو افسانے میں کوئی عمل براہِ راست کرتی ہے۔

افسانہ نگار: وہ انسانی صفات کیا ہیں؟

بے نام شخص: اجی "صفات" کو کیا گننا ہے، ایک ہی صفت لے لیجیے: تکلّم

افسانہ نگار: یعنی میرے افسانے میں سب چرند پرند بولتے ہوئے نظر آئیں؟

بے نام شخص: وہ تو بہت بعد کی، یا بہت شروع کی منزل ہے۔ میں تو مکالمے کی بات کر رہا ہوں۔ آپ لوگوں کے افسانوں میں مکالمہ بہت کم ہے اور اگر ہے بھی تو غیر شخصی، لہٰذا افسانے کے لیے بہت کارگر نہیں۔

افسانہ نگار: تو آپ چاہتے ہیں ہر کردار کسی مخصوص لہجے میں گفتگو کرے؟

بے نام شخص: جی نہیں، میں صرف یہ چاہتا ہوں کہ مکالمہ پڑھ یا سُن کر معلوم ہو کہ کوئی انسان بول رہا ہے، افسانہ نگار یا کمپیوٹر نہیں بول رہا ہے۔ آپ لوگوں کے اکثر کردار تو اپنے ہی آپ سے باتیں کرتے رہتے ہیں۔ انتظار حسین کے کرداروں کو بھی یہ بیماری ہے۔ خود کلامی اپنی جگہ ٹھیک ہے، لیکن خود کلامی کے پردے میں وہ سوالات اور بیانات اسمگل نہ کیجیے جو قاری کا حق ہیں۔ جادو وہ جو سر پر چڑھ کے بولے۔ جب آپ کا کردار خود ہی پوچھ دے گا کہ میں کون ہوں، کیا ہوں، یہ لوگ کون ہیں؟ وغیرہ، تو قاری کو کرید کہاں سے ہوگی؟ (رسالہ اُٹھا کر پڑھتا ہے) "جب وہ بس سٹاپ کے قریب پہنچا تو ایکا ایکی ٹھٹک گیا۔ اسے لگا جیسے اس کی کوئی بہت ہی قیمتی شے کھو گئی ہے۔ ایسی شے جو اسے بہت ہی عزیز تھی، جسے وہ سب کی نظروں سے چھپا کر رکھتا تھا۔ کھڑے کھڑے اس نے اپنا سارا وجود ٹٹول مارا مگر اسے یاد نہ

آیا کہ وہ کیا شئے کھو بیٹھا ہے ... ارے یہ کیا ہوا؟ وہ کون سی بس ہے جس میں اسے سوار ہو کر گھر پہنچنا ہے۔ اب اسے معلوم ہوا کہ وہ اپنا سب کچھ کھو بیٹھا تھا۔ نہ اسے بس کا نمبر یاد رہ گیا تھا نہ وہ سڑک کہ وہ جس پر سے ہو کر وہ گھر جاتا تھا— اور نہ ہی اسے یہ معلوم تھا کہ اس کا گھر کہاں ہے؟" اس پوری عبارت کو مکالمے میں ادا کر کے دیکھیے، فرق خود ہی معلوم ہو جائے گا۔ اور یہ تو سریندر پرکاش جیسے اعلا درجے کے افسانہ نگار کے کمزور لمحے کا ایک اقتباس ہے۔ نوجوان افسانہ نگار کا مکالمہ سُنیے۔ (دوسرا رسالہ اُٹھاتا ہے)"— مسافر معلوم ہوتے ہو۔" "—ہاں۔" "— مگر زادِ راہ تمھارے پاس نہیں۔" اس آدمی نے اپنے لہجے کے تمسخر کو چھپاتے ہوئے کہا۔ "— مجھ سے غلطی ہو گئی یا شاید میرے بُزرگوں سے۔" اب میری آنکھوں میں چمک آ گئی تھی اور میں بولنے کے قابل ہو گیا تھا۔ "زادِ راہ کی ضرورت تو تمھیں آیندہ بھی پڑے گی، کیوں؟" "— ہاں۔" "— تو پھر خالی ہاتھ خالی پیٹ زمین ناپنے کی بجائے تم یہیں کوئی کام کیوں نہیں کرتے؟" "کام؟ کیسا کام؟" الفاظ میری زبان سے اچانک پھسل گئے۔ ملاحظہ کیا آپ نے؟ زبان کی غلطیوں سے قطع نظر، گفتگو بڑی فلسفیانہ ہے۔ لیکن یہ انسان نہیں، مشین بول رہی ہے۔

افسانہ نگار: پھر آپ کیسا مکالمہ چاہتے ہیں؟ اچھے خاصے مکالمے کو آپ کمزور کہہ رہے ہیں۔

بے نام شخص: بھائی، یہ مکالمہ ہے ہی نہیں۔ ارسطو ہی سے پوچھ لیجیے، مکالمہ وہاں کام آتا ہے جہاں کسی بات کو ثابت کرنا یا حل کرنا ہو۔ اسی لیے ہومر کی طویل خود کلامیوں میں کردار اپنے مسئلے کے مختلف پہلوؤں کو بیان کر کے انھیں حل کرتا ہے۔ شیکسپیئر کے یہاں مسئلہ لاینحل رہتا ہے اور کردار بار بار اس کے پہلوؤں کو الٹتا پلٹتا ہے۔ مکالمہ اور کچھ نہ کرے، کردار یا واقعات کی صورتِ حال کو واضح تو کرے۔

افسانہ نگار: لیکن ہم علامتی افسانہ نگاروں کو صورتِ حال کی وضاحت سے کیا غرض؟

نقاد نمبر ایک اور دو: اور کیا، آپ لوگوں کا کام تو الجھانا ہے، وضاحت سے آپ کو کیا لینا دینا؟

بے نام شخص: صورتِ حال چاہے کردار کی ہو چاہے واقعے کی، اس کی وضاحت سے یہ مراد نہیں کہ سب باتیں باتیں کھول کھول کر کہہ دی جائیں۔ مراد یہ ہے کہ صورتِ حال کے متعلق قاری کا بھرپور ردِّعمل حاصل کرنے کے لیے اس کے جن پہلوؤں کو سامنے لانا یا ان کی طرف اشارہ کرنا ضروری ہے، ان کو پیش کر دیا جائے، اشارتاً یا کنایتاً۔ افسانے میں ابہام بہت خوب ہے، لیکن ابہام کا زیادہ تعلق "کیوں ہوا؟" سے ہے، "کیا ہوا؟" سے نہیں۔ "کیا ہوا" کا جواب مبہم رکھنا بڑے جوکھم کا کام ہے۔

افسانہ نگار: علامتی افسانے میں ابہام تو ہوگا ہی۔

بے نام شخص: بے شک، لیکن مجھے لگتا ہے آپ لوگ علامت سے کم اور تمثیل سے زیادہ کام لے رہے ہیں۔ علامت کثیر المفہوم ہوتی ہے، اور اکثر و بیشتر وہ تاریخ، اسطور، قومی حافظ وغیرہ دھندلی چیزوں سے منسلک ہوتی ہے۔ اس کے برخلاف تمثیل کے ایک ہی معنی ہوتے ہیں اور اس کا تعلق تاریخ وغیرہ سے نہیں ہوتا۔ آپ لوگ کوشش کرتے ہیں مثلاً علامتی اندازِ بیان کی، اور جا پڑتے ہیں تمثیل میں۔ اس کی ایک وجہ وہ بھی ہے جو میں پہلے بیان کر چکا ہوں، یعنی آپ لوگ تجرید کی طرف بے انتہا مائل ہیں۔ علامت میں کسی نہ کسی شے کا دخل ضرور ہوتا ہے۔ محض تصورات سے علامت نہیں بنتی۔ اور تجرید محض تصورات پر قائم ہوتی ہے۔ مثلاً "مردانگی" ایک تصور ہے۔ آپ "بڑی بڑی مونچھیں" کہہ دیجیے تو یہ اس تصور کی تمثیل ہوئی، علامت نہیں۔ کیوں کہ اس کا تعلق تاریخ یا اسطور یا قومی حافظے سے نہیں۔ ذاتی علامت بھی فن کار کے پیٹ سے نہیں پیدا ہوتی، بلکہ فن کار کے قومی حافظے کا حصہ ہوتی ہے۔

افسانہ نگار: تو پھر "مردانگی"، کو علامتی طور پر کیوں کر ظاہر کیا جائے؟

بے نام شخص: مختلف صورتِ حالات میں مختلف صورتیں ہوں گی۔ بوڑھا سیاح، خون، سیاہ گھوڑا، کچھ بھی استعمال ہو سکتا ہے۔

افسانہ نگار: میں نہیں سمجھا کہ "بڑی بڑی مونچھیں" کہنے میں کیا قباحت ہے؟ میں تو اسے علامت کہوں گا۔

بے نام شخص: ایسی کوئی چیز جس کا مفہوم محدود ہو اور جس پر مرور ایام کے باعث انسلاکات (Associations) کی تہیں نہ چڑھی ہوں، علامت نہیں بن سکتی۔ جبر کی علامت "کانٹے دار تار" نہیں، بلکہ وہ گڑیا ہے جس کی آنکھیں پھوڑ دی گئی ہیں۔ "کانچ کا بازی گر" علامت نہیں، تمثیل ہے۔ آنکھوں کا ڈاکٹر جو "شناسائی، دیوار اور تابوت" میں "اس" کو زیرو نمبر کی عینک دیتا ہے، علامت نہیں، تمثیل ہے۔ "طلسمات" میں سفر کرنے والے لوگ تمثیلی ہیں۔ "مسافر" میں علامت کا عمل ہے، لیکن ہر "مسافر" علامت نہیں بنتا۔ "مسافر" کو علامت بنتے دیکھنا ہو تو کونرج کی نظم ملاحظہ فرمائیے۔

افسانہ نگار: ہم لوگ تو افسانے میں اظہار ذات کی سعی کر رہے ہیں، آپ ہماری ذاتی بصیرت کو کیوں جھٹلاتے ہیں؟

بے نام شخص: آپ کی ذاتی بصیرت کو جھٹلانے والے وہ نقادانِ کرام ہیں جو خود بے بصیرت ہیں اور آپ کے افسانوں میں اپنی کتابی بصیرت تلاش کرتے ہیں اور ناکام ہوتے ہیں، میں تو آپ کی بصیرت کی قدر کرتا ہوں۔ ہر وہ احساس یا تجربہ جو فن کارانہ اظہار پا جائے، صالح اور صحت مند ہوتا ہے۔ افسانے کی صحت مندی اور جسمانی صحت مندی الگ الگ چیزیں ہیں۔ گلاب کا پھول اگر بہت زیادہ صحت مند ہو تو گانٹھ گوبھی بن جائے۔ لیکن میں آپ سے ایک بات پوچھتا ہوں۔ کھڑکی کے باہر جھانک کر تالاب کو دیکھیے۔ اس میں کئی بچے نہا رہے

ہیں۔ لیکن بعض بیچ تالاب میں ہیں اور بعض گھاٹ کی سیڑھیوں پر۔ ایسا کیوں ہے؟

افسانہ نگار: جو گھاٹ کی سیڑھیوں پر ہیں وہ تیرنا نہ جانتے ہوں گے۔

بے نام شخص: ایسے بچے اگر بیچ تالاب میں کود پڑیں تو کیا ہوگا؟

افسانہ نگار: اغلب یہ ہے کہ ڈوب جائیں گے۔

بے نام شخص: اچھا، زبان کیا چیز ہے؟ ٹھاٹھیں مارتا ہوا ایک دریا ہے، کیوں کہ اس کی قوت میں تمام قوتیں پوشیدہ ہیں۔ اس میں کودنے کے پہلے تیرنا نہ سہی، سر اوپر اٹھائے رکھنا تو آنا چاہیے۔ ہم لوگوں نے انگریزی تعلیم کے زیرِ اثر آکر یہ بھلا دیا کہ مشق اور مزاولت کے بغیر زبان استعمال کرنے کا گر نہیں آتا۔ شاعروں نے استادوں کو ترک کیا۔ (کرتے بھی کیا، استاد خود جاہل تھے۔) اور افسانہ نگاروں نے کہا کہ جب شاعر لوگ بلا تربیت کے شاعر بن گئے تو ہم لوگ کیا ان سے کم ہیں؟

افسانہ نگار: میں سمجھا نہیں آپ کس پر برس رہے ہیں؟

بے نام شخص: دیکھیے، افسانہ واقعات کا مجموعہ ہوتا ہے، چاہے ان واقعات میں زمانی ترتیب ہو یا نہ ہو۔ اور جملے الفاظ کا مجموعہ ہوتے ہیں اور کئی جملے بن کر پیراگراف بنتے ہیں۔ تسلسل پیدا کرنے کی ایک صورت یہ بھی ہے کہ پیراگراف میں کئی جملے ہوں، تاکہ ایک کے بعد ایک تصویر سامنے آئے۔ آپ لوگوں نے نثر کے آداب کی طرف توجہ نہیں دی ہے۔ نتیجہ

یہ ہے کہ آپ لوگ ایک ایک دو دو جملے کا پیرگراف بناتے ہیں۔ پھر افسانے میں تسلسل اور بتدریج کھلتے جانے کا تاثر کہاں سے آئے؟ لمبا پیراگراف بنانے میں تصویر کے آگے تصویر رکھنی پڑتی ہے، تعمیری ربط کی داخلی شکل بنتی ہے۔ آپ لوگ سہل انگاری سے کام لیتے ہیں۔ بہت سے افسانے تو ایک ایک جملے پر مشتمل کئی پیراگراف سے شروع ہوتے ہیں اور نثری نظم کی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے۔ پھر نثر کا آہنگ کس طرح برقرار رکھا جا سکتا ہے؟ کیا تعجب ہے اگر لوگوں کو شکایت ہوتی ہے کہ آپ لوگوں کے افسانے اُکھڑے اُکھڑے معلوم ہوتے ہیں۔ جب پیراگراف میں کئی جملے ہوں تو بیانیہ کے مختلف طریقوں کو استعمال کرنے کا موقع ملتا ہے۔ جملے پیراگراف میں منسلک کرنے کے لیے صرف ونحو کے علاوہ تخیّل بھی درکار ہوتا ہے۔ (رسالہ اُٹھاتا ہے) دیکھیے اس افسانے کے پہلے نو پیراگراف کا نقشہ یوں ہے: (۱) ایک جملہ (وہ بھی ادھورا)۔ (۲) چار جملے۔ (۳) دو جملے۔ (۴) دو جملے۔ (۵) ایک جملہ (نامکمل)۔ (۶) ایک جملہ۔ (۷) دو جملے۔ (۸) ایک جملہ۔ (۹) دو جملے۔ (دوسرا رسالہ اُٹھاتا ہے) اس افسانے کے پہلے آٹھ جملے الگ الگ لکھے گئے ہیں، ہر جملہ ایک پیراگراف ہے۔ اس کو دیکھیے، اس افسانے کے پہلے تین جملے الگ الگ لکھے گئے ہیں۔ ہر جملہ ایک

پیراگراف ہے۔ اس کے بعد گیارہ جملے مکالمے کے ہیں۔ بولنے والوں کے نام معدوم، اور ہر جملہ آدھی یا پون سطر سے زیادہ نہیں۔ (کتاب اٹھاتا ہے) ان کو دیکھیے، افسانے کے پہلے سات پیراگراف اس طرز کے ہیں: (۱) ایک جملہ (۲) ایک جملہ (۳) چار جملے (۴) ایک جملہ (۵) ایک جملہ (نامکمل) (۶) تین جملے (۷) ایک جملہ۔ تو یہ کون سی نثر آپ لوگ لکھ رہے ہیں؟ آپ لوگوں کی سانس اتنی جلدی کیوں اُکھڑ جاتی ہے؟ آپ کے نقادوں میں تو بعض ایسے ہیں جو چار چار صفحے کا پیراگراف بناتے ہیں لیکن بات ایک جملے بھر کی نہیں کہتے۔ آپ لوگوں کی حالت یہ ہے کہ بات کہنے سے گھبراتے ہیں۔ نثر کا کھیل بڑا نازک ہوتا ہے شاعری میں تو نوچ کھسوٹ چل بھی جاتی ہے۔ (شاعر بے چارہ سمجھتا ہے کہ وہ ڈرامائی انداز اختیار کر رہا ہے) لیکن نثر میں بہت ناپ تول کر قدم رکھنا پڑتا ہے۔ ارے بھائی بیانیہ کے معنی ہی ہیں وہ تحریر جس میں "سخنِ روشن" ہو۔ آپ لوگوں کا عالم یہ ہے کہ چار جملے جوڑتے جوڑتے آنکھوں کے سامنے اندھیرا چھا جاتا ہے۔ اس طرز میں آپ بیانِ واقعہ کیا کریں گے، ماحول اور فضا کہاں سے تیار کریں گے؟ آپ لوگوں کو کس نے سکھا دیا ہے کہ کم جملوں والا پیراگراف اور ہر جملے کے بعد تین نقطے، بڑا "آرٹسٹک" طرزِ تحریر ہے؟ وہ نثر ہی کیا جس کے اکثر

ایک دوسرے سے پیوست نہ ہوں، اگر معنوی طور پر نہیں تو کسی اور منطق کے اعتبار سے سہی۔ وہ ابہام یا ڈرامائیت جو اُکھڑے اُکھڑے جملوں سے پیدا ہوتی ہے، محض ایک دھوکا ہے۔ اس لیے ...

نقاد نمبر ایک: (جمائی لیتے ہوئے) اچھا میں چلتا ہوں، اپنے رسالے کا خاص نمبر ترتیب دینا ہے۔

نقاد نمبر دو: ہاں، خوب یاد آیا۔ کل میں نے ایک افسانے میں ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ اور سماجی معنویت کا ذکر پڑھا تھا۔ اس افسانہ نگار سے انٹرویو لینے جانا ہے۔ میں بھی چلتا ہوں۔

بے نام شخص: مجھے تو بیوی نے گوشت لانے بھیجا تھا، یہاں کہاں پھنس گیا، خدا حافظ۔

افسانہ نگار: آپ سب سے درخواست ہے کہ میرے نئے مجموعے کی رسم اجرا میں ضرور تشریف لائیں، کتاب کا نام ہے "پتھر کے جنگلوں کا نمکین شربت"۔

تینوں: (یک زبان) خدا حافظ!

(۱۹۸۲)

افسانے کی تنقید سے متعلق چند مباحث

افسانہ چاہے واقعے کا اظہار کرے یا کردار کا، یا دونوں چیزوں کا، یا چاہے وہ کسی سماجی حقیقت کو بیان کرے یا نفسیاتی نکات کی گہرائیاں کریدے، وہ بیان یعنی narration کے بغیر قائم نہیں ہو سکتا۔ بیانیہ اس کے لیے ہاتھ پاؤں کا کام کرتا ہے، اگر افسانے میں سراسر مکالمہ ہے یا صرف خود کلامی ہے تو بھی وہ افسانہ اسی وجہ سے ہے کہ اس کے ذریعے ہمیں کسی واقعے کے بارے میں معلوم ہوتا ہے۔ ہم واقعات کی ترتیب کو الٹ پلٹ دیں یا واقعے کی طرف اشارہ کریں، اسے بیان نہ کریں، یا صرف فرض کر لیں کہ کوئی واقعہ یا واقعات رونما ہو چکے ہیں اور ہمارے افسانے میں اب جو کچھ ہو رہا ہے یا نہیں ہو رہا ہے وہ ان واقعاتِ ماضیہ کی وجہ سے ہے، لیکن بیانیہ کسی نہ کسی شکل میں ہمارے ساتھ رہتا ہے۔ اور جب بیانیہ کا وجود افسانے کی شرط ٹھہرا تو بیان کنندہ یعنی راوی کا وجود بھی

افسانے کی شرط ٹھہرتا ہے۔ یہ راوی، افسانے کے متکلم یعنی Protagonist یا مرکزی کردار یا ہیرو سے مختلف بھی ہوسکتا ہے اور نہیں بھی۔

وہ حقائق جو زبان کے ذریعے معرضِ اظہار میں نہیں آسکتے ان کا وجود اور عدم ایک ہی حکم رکھتا ہے۔ ممکن ہے کہ وہی حقائق سب سے زیادہ قیمتی اور معنی خیز ہوں، لیکن اگر زبان ان کے احاطے سے قاصر ہے تو وہ افسانہ یا کسی بھی انسانی اظہار کے لیے بےحقیقت اور بے اثر ہیں۔ ہماری کائنات اصل میں جیسی بھی ہو، لیکن ہمارے لیے وہ زبان کے ذریعے تشکیل پاتی ہے۔ لہٰذا ممکن ہے کہ اصل حقیقت کی رو سے راوی کئی طرح کے ہوسکتے ہوں، لیکن زبان کی مجبوریوں کے باعث راوی صرف دو طرح کے ہوسکتے ہیں، حاضر اور غائب۔ حاضر راوی والا افسانہ وہ ہے جس میں افسانہ بیان کرنے والا واحد حاضر (میں) یا جمع حاضر (ہم) کی شکل میں ہمارے سامنے آئے۔ غائب راوی والا افسانہ وہ ہے جس میں افسانہ محض بیان کر دیا جائے، اُس کا راوی ہمارے سامنے نہ ہو بلکہ صرف یہ فرض کر لیا جائے کہ کوئی شخص ہے (ممکن ہے وہ افسانہ نگار ہی ہو) جسے وہ سب واقعات بذاتِ خود معلوم ہیں جنھیں وہ بیان کر رہا ہے۔ دو طرح کے راویوں کا امکان افسانے کی واقعیت بلکہ اس کے سارے وجود، اور افسانہ گوئی کے فن کے عملی اظہار کے بارے میں مختلف طرح کے سوالات اور مشکلات پیدا کرتا ہے۔ جب تک ان مسائل اور سوالات کی چھان بین نہ کر لی جائے، افسانے کے بارے میں کوئی نظریہ قائم نہیں ہوسکتا۔

حاضر راوی والے افسانے کے بعض مسائل حسبِ ذیل ہیں:

(۱) ایسے افسانے میں صرف وہی واقعات بیان ہوسکتے ہیں،

جن میں راوی خود موجود رہا ہو۔

(۲) کرداروں پر کسی واقعے یا بات کا کیا اثر مرتب ہوا، اس کے بارے میں راوی کی شہادت موضوعی اور ناقابلِ یقین ہو سکتی ہے مثلاً راوی بتاتا ہے کہ جب فلاں شخص نے فلاں شخص سے کہا کہ اسے اس سے محبّت ہے تو اس کے دل میں خوشی کی ایک لہر دوڑ گئی۔ ظاہر ہے کہ کسی دوسرے شخص کے دل میں خوشی کی لہر دوڑ جانے کے بارے میں راوی کا بیان محض ایک رائے ہے، حقیقت نہیں، علیٰ ہذا القیاس۔

(۳) ایسے افسانے میں راوی خود اپنے خیالات و تاثرات یا معلومات کو پوشیدہ نہیں رکھ سکتا۔ ایسی صورت میں افسانے میں Suspense کا عنصر کم ہو سکتا ہے۔

(۴) اگر حاضر راوی کسی ایسی بات کو بیان کرنا چاہے جو اس کے براہ راست علم میں نہیں ہے تو وہ کسی کردار کو اس واقعے کا عینی شاہد بنا کر پیش کرنے پر مجبور ہوتا ہے، اور اس بات پر مجبور ہوتا ہے کہ اس کردار سے اپنی ملاقات کسی طرح کرائے اور پھر اس سے گفتگو کا رُخ اس طرف موڑے کہ وہ بات معرضِ بیان میں آجائے۔

(۵) حاضر راوی کسی کردار کے بارے میں کوئی رائے قائم کرے یا کسی خیال کا اظہار کرے تو قاری کو گمان گزرتا ہے کہ یہ محض راوی کا تاثر ہے، ممکن ہے کہ حقیقت کچھ اور ہو۔ مثلاً اتنی معمولی سی بات کہ حاضر راوی کہتا ہے: "فلاں شخص کی عمر چوبیس سال ہے اور وہ

بہت خوب صورت ہے"۔ محض راوی کے بیان کا حکم رکھتی ہے۔ اس پر مکمل اعتبار ممکن بھی ہے اور نہیں بھی۔ اس کے برخلاف اگر غائب راوی یہی بات کہتا ہے تو اس پر مکمل اعتبار کے علاوہ کوئی چارہ نہیں۔

(۶) حاضر راوی اگر افسانے کا مرکزی کردار نہ ہو تو پھر مرکزی کردار ہر بات میں راوی کی فراہم کردہ معلومات کا محتاج رہتا ہے۔ اس صورت میں مرکزی کردار کے نقوش حاضر راوی کے حوالے سے ہی اُبھر سکتے ہیں، خود افسانہ نگار بظاہر پس منظر میں چلا جاتا ہے۔

(۷) مندرجہ بالا باتوں سے ظاہر ہوتا ہے کہ حاضر راوی والے افسانے میں واقعیت کا التباس پیدا کرنا نسبتاً آسان ہے، کیوں کہ افسانہ نگار کی شخصیت بظاہر پس پشت ہو جاتی ہے۔ کبھی کبھی یوں بھی ہوتا ہے کہ اس التباس کو مضبوط تر کرنے کے لیے حاضر راوی محض مرتب یا دیباچہ نگار کا روپ اختیار کر لیتا ہے۔ مثلاً وہ یہ کہتا ہے کہ مجھے فلاں جگہ فلاں شخص سے ملنے کا اتفاق ہوا، اس نے یہ واقعہ سُنایا۔ یا مجھے میرے فلاں دوست نے مرتے وقت یہ مسودہ سپرد کیا، میں نے اُسے نوک پلک سے دُرست کر کے شائع کر رہا ہوں۔ اس طرح راوی دروغ برگردن راوی کے الزام سے بھی بچ جاتا ہے، اور افسانہ نگار کو غائب راوی کا وسیلہ بھی مل جاتا ہے۔

(۸) چونکہ حاضر راوی بہرحال کثیر تعداد میں لوگوں سے نہیں مل سکتا اور نہ کثیر واقعات کا عینی شاہد ہو سکتا ہے، اس لیے ایسے افسانوں

میں کرداروں کی تعداد نسبتاً کم ہوتی ہے۔ اگر کردار بڑھائے جائیں تو راوی کی حیثیت محض مشاہد (onlooker) کی ہوجاتی ہے اور حاضر راوی کی تکنیک استعمال کرنے میں واقعیت کے جس التباس کی تخلیق درکار ہوتی ہے، وہی التباس معرض خطر میں آجاتا ہے۔

(۹) یہ بھی ممکن ہے کہ افسانہ نگار غائب راوی کی تکنیک پوشیدہ طور پر استعمال کرے، یعنی بیان بظاہر تو غائب راوی کی طرف سے ہو، لیکن واقعات محض ایک یا دو کرداروں کے حوالے سے بیان کیے جائیں۔ ایسی صورت میں غائب راوی کی تکنیک سے حاصل ہونے والے فوائد سے ہاتھ دھونا پڑتا ہے۔

غائب راوی والے افسانے کے مسائل حسب ذیل ہیں:

(۱) اس طرح کے افسانے میں کسی طرح کا واقعہ یا تاثر یا کسی ایک فردِ واحد پر تنہائی میں پیش آنے والے واقعے یا دو شخصوں کے درمیان ہونے والی پوشیدہ بات یا کوئی رازدارانہ خط، وغیرہ بے تکلف بیان ہوسکتا ہے۔

(۲) ایسے افسانے میں راوی کو حد درجہ اعتبار حاصل ہوتا ہے، وہ کسی کردار کے بارے میں کچھ بھی کہہ ڈالے کسی کو جرأت شک نہیں ہوتی۔ اس وجہ سے اس میں واقعیت کا التباس مسئلہ نہیں ہوتا، بلکہ مسئلہ یہ ہوتا ہے کہ التباس کی آزادی کو اس بری طرح نہ برتا جائے کہ خود التباس ہی ختم ہوجائے۔

(۳) غائب راوی والا افسانہ بہ یک وقت لیکن مختلف جگہوں میں ہونے والے، یا ایک جگہ پر لیکن مختلف اوقات میں ہونے والے واقعات کے

بیان پر قادر ہوتا ہے۔

(۴) جب کہ حاضر راوی والے افسانے میں وقت کا تعیّن ذرا سختی سے کرنا پڑتا ہے، کیوں کہ یہ قرینِ قیاس نہیں کہ وہ شخص جو خود واقعات کو بیان کر رہا ہے، اس بات کو بھول جائے کہ پچھلے واقعے یا حادثے کو کتنا عرصہ ہوا ہے۔ غائب راوی کو وقت کے تعین میں آزادی یا نسبتاً زیادہ آزادی حاصل ہوتی ہے۔ مثلاً وہ یہ کہہ کر کام چلا لیتا ہے: گذشتہ واقعے کے کچھ عرصے بعد یا چند ہفتے بعد، یا کئی سال گزر گئے وغیرہ۔ حاضر راوی اس طرح کی گول مول بات نہیں کہہ سکتا۔

(۵) جس طرح حاضر راوی والے افسانے میں قاری کو یہ گمان گزر سکتا ہے کہ جو تاثر یا ردعمل بیان ہوا ہے وہ محض حاضر راوی کا تاثر ہے، کوئی ضروری نہیں کہ صحیح ہی ہو اور یہ تو بالکل ضروری نہیں کہ وہ افسانہ نگار کا بھی ہو، غائب راوی والے افسانے میں قاری کو یہ گمان گزر سکتا ہے کہ کوئی ضروری نہیں کہ یہ تاثر افسانہ نگار کا نہ ہو۔ بعض اوقات افسانہ نگار کے تاثرات، اصلی تاثرات کا بھیس بدل کر آجاتے ہیں۔ افسانے کی واقعیت مجروح ہوجاتی ہے لیکن خود افسانہ نگار کو خبر نہیں ہوتی۔ مثلاً میں افسانہ یوں شروع کرتا ہوں کہ آج شام سورج کی ٹکیہ بہت لال تھی۔ ظاہر ہے کہ یہ افسانہ نگار کا تاثر ہے، کردار کا نہیں۔ اور اگر کردار کا بھی تاثر ہے تو بھی کوئی ضروری نہیں کہ وہ بالکل صحیح ہی ہے۔ اس طرح غائب راوی والے افسانے میں خود افسانہ نگار کی شخصیت معمول سے زیادہ بے نقاب ہوتی ہے۔

دونوں طرح کے افسانوں میں بعض باتیں مشترک ہیں ـ مثلاً ان نکات پر غور کیجیے :

(۱) تمام افسانوں کی تلخیص صیغۂ حال میں بیان کی جاتی ہے۔ مثلاً یہ کوئی نہیں کہتا کہ شمن ایک لڑکی تھی جو متوسط طبقے کے مسلمان گھرانے میں پیدا ہوئی وغیرہ۔ بلکہ اس ناول کی تلخیص کرتے وقت ہم شمن کے بچپن، قبل از بلوغ، جوانی، تمام مدارج کا ذکر صیغۂ حال میں کرتے ہیں۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ افسانہ جب ایک بار بیان ہوگیا تو پھر وہ ہمیشہ کے لیے موجود اور ہر وقت واقع ہوتا رہتا ہے۔ وہ ماضی یا مستقبل کا پابند نہیں ہوتا بلکہ وہ ایک فوری لیکن غیر فانی زندگی رکھتا ہے۔ ایسا کیوں ہوتا ہے؟ اس کا جواب افسانے کے متعلق نظریہ سازی میں بہت معاون ہوگا، لیکن ابھی تک اس سوال کا کوئی تشفی بخش جواب نہیں مل سکا ہے۔

(۲) تمام افسانوں میں تمام واقعات کی اصل نوعیت پر مکمل اجماع نہیں ہو سکتا۔ مثلاً یہ دعوا نہیں کیا جا سکتا کہ نمک کا داروغہ سراسر ایمان دار تھا اور خود کو برحق سمجھنے والا ایک تنگ نظر شخص نہیں تھا۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ کوئی بھی افسانہ اپنے تمام کرداروں اور تمام واقعات کی مکمل ترین تفصیل نہیں بیان کر سکتا۔

(۳) لہٰذا افسانے کے واقعات، مناظر یا کرداروں کو اعتبار محض تفصیل یا جزئیات کے ذریعے نہیں حاصل ہوتا۔

مندرجہ بالا خیالات کی روشنی میں افسانے کے بارے میں جو

باتیں معلوم ہوئی ہیں وہ کچھ نئے مسائل پیدا کرتی ہیں۔ یہ مسائل ایسے ہیں جن سے ہر افسانہ نگار افسانے میں دوچار ہوتا ہے۔ مثال کے طور پر ہر افسانے کا کام حقیقت کا التباس پیدا کرنا ہے لیکن حقیقت کا التباس پیدا کرنے کی کوشش افسانے کو غیر دل چسپ بھی بنا دیتی ہے۔ مثلاً کرشن چندر اپنے ناول "جب کھیت جاگے" یا "شکست" میں جب تفصیلی منظر بیان کرتے ہیں تو الگ الگ طرح کا تاثر پیدا ہوتا ہے۔ "جب کھیت جاگے" غیر دلچسپ ہو جاتا ہے لیکن "شکست" میں دل چسپی برقرار رہتی ہے۔ کردار کے عادات و سکنات، بول چال کے طریقے اور لب و لہجے کی مکمل نقل کی کوشش دل چسپی کے بجائے اکتاہٹ پیدا کر سکتی ہے، اس لیے افسانہ نگار ہمیشہ اس کش مکش میں گرفتار رہتا ہے کہ وہ حقیقت کے التباس کو دل چسپی پر قربان کر دے یا دل چسپی کی خاطر حقیقت کے التباس کو خیر باد کہہ دے۔ اس طرح دو قسم کے افسانے پیدا ہوتے ہیں۔ ایک طرف تو داستانی ماحول رکھنے والے افسانے ہیں جن کے بارے میں افسانہ نگار ہمیں کسی قسم کی غلط فہمی میں مبتلا نہیں کرتا اور صاف واضح کر دیتا ہے کہ یہ مروج معنوں میں حقیقت نگاری نہیں ہے۔ دوسری طرف وہ افسانے ہیں جن میں افسانہ نگار صاف کہہ دیتا ہے کہ دل چسپی پیدا کرنا میرا مقصد نہیں بلکہ اگر میرا یہ افسانہ غیر دل چسپ ہے تو یہ میری کامیابی ہے، یا پھر وہ ایسے افسانے بنانے کی کوشش کرتا ہے جن میں دلچسپی واقعات سے نہیں بلکہ کسی اور طرح سے، مثلاً کسی مخصوص طرزِ اظہار یا الفاظ کے انوکھے استعمال سے پیدا ہوتی ہے۔

یہیں پر افسانہ نگار کا ایک اور مسئلہ سامنے آتا ہے۔ وہ یہ ہے

کہ حقیقت کا التباس پیدا کرنے سے کیا مُراد ہے؟ کیا یہ ممکن نہیں کہ افسانہ بظاہر سراسر غیر واقعی یا کم سے کم نیم واقعی ہو لیکن اس کے پس پردہ کوئی بڑی حقیقت یا زندگی کے بارے میں کوئی گہری سچائی، یا انسانی نفسیات یا تاریخ کے بارے میں کوئی سچی بصیرت ہو؟ آخر حقیقت کا التباس پیدا کرنے کی کوشش کس باعث ہے؟ یعنی کیا التباس حقیقت مقصود بالذات ہے یا محض کسی اور فنی یا فلسفیانہ مقصد کے حصول کا ذریعہ ہے؟ گویا سوال یہ ہوا کہ کیا حقیقت مقصود ہے یا محض اس کا التباس مقصود ہے؟ اس سوال کے مضمرات افسانے کے تمام معاملات کو محیط ہیں۔ کیونکہ ان کا تعلق افسانوی اظہار کے اساسی مسئلے سے ہے۔ وہ مسئلہ یہ ہے کہ افسانہ وجودی (Ontological) شے ہے یا معلوماتی یعنی Epistemological شے ہے؟ اگر وہ وجودی ہے تو اسے واقعیت سے زیادہ حقیقت کی ضرورت ہے اور اگر وہ موخر الذکر ہے تو اسے حقیقت سے زیادہ واقعیت کی ضرورت ہے۔ کیوں کہ واقعیت اور حقیقت ہم معنی نہیں ہیں۔ اگر ایسا ہوتا تو اخبار کی ہر خبر اور پولیس کی ہر رپورٹ یا اس طرح کی کوئی بھی تحریر ہم پر اس طرح اثر انداز ہوتی جس طرح ایک اعلا درجے کا افسانہ ہوتا ہے۔ ہم جانتے ہیں کہ انتہائی واقعیت پرست افسانہ بھی واقعات کی حد تک اتنا سچا نہیں ہوتا جتنی کوئی تحقیقی رپورٹ یا تفتیشی رپورٹ ہوتی ہے۔

لیکن اگر افسانے کی تلاش حقیقت کی تلاش ہے تو کیا افسانہ نگار کو یہ حق ہے کہ وہ حقیقت کی خاطر اپنے کرداروں کو کٹھ پتلی کی طرح Manipulate کرے؟ لیکن اگر اس سوال کا جواب ہاں میں ہے تو مشکل یہ آپڑتی ہے کہ کیا کرداروں کا وجود، افسانہ نگار سے آزاد ہوتا ہے؟ یعنی کیا یہ ممکن ہے کہ اگر افسانہ نگار

اپنے کرداروں کو آزاد چھوڑ دے تو وہ اس کی مرضی کے خلاف بن بیٹھیں؟ کیا ایسا ہو سکتا ہے یا ہوتا ہے کہ افسانہ نگار کسی کردار کا انجام بخیر کرنا چاہے لیکن وہ برے انجام کو پہنچے؟ یا اسے اچھا انسان دکھانا چاہے لیکن وہ بُرا انسان بن جائے؟ اس سوال کو اس طرح بھی پیش کیا جا سکتا ہے کہ کیا واقعات کردار پر اثر انداز ہوتے ہیں، یا کردار واقعات پر؟ یا دونوں ایک دوسرے پر؟ اگر دونوں ایک دوسرے پر، تو ان کی باہم اثراندازی کا تناسب کیا ہوتا ہے، یا کیا ہونا چاہیے؟

افسانے پر غور و فکر کے یہ بعض پہلو ہیں جن پر ابھی ہم نے کما حقہٗ توجہ نہیں کی ہے۔ بعض پہلو اور بھی ہیں جن کا میں نے کوئی ذکر نہیں کیا ہے۔ ان میں سے اہم مسئلہ یہ ہے کہ افسانے کی اصل حیثیت کیا ہے؟ وہ واقعہ ہے یا واقعے کی نقل ہے؟ حاضر راوی والا افسانہ بالآخر یہ کہتا ہوا معلوم ہوتا ہے کہ افسانہ، واقعہ ہے اور غائب راوی والا افسانہ یہ کہتا ہوا معلوم ہوتا ہے کہ افسانہ واقعے کی نقل ہے۔ اگر ایسا ہے تو پھر کیا وجہ ہے کہ حاضر راوی والے افسانے کا چلن کم ہو رہا ہے؟ کیا حقیقت، واقعیت پر فتح مند ہو رہی ہے؟

(۱۹۷۹)

پلاٹ کا قصّہ

افسانے پر نظریاتی بحث کی ابتدا ارسطو سے ہوتی ہے۔ چونکہ المیہ، طربیہ اور افسانہ تینوں میں واقعات کا بیان ہوتا ہے، اس لیے المیہ اور طربیہ میں واقعات کے بارے میں ارسطو نے جو کچھ کہا اس کو افسانے کے لیے بھی صحیح سمجھ لیا گیا۔ چنانچہ ارسطو کے زیرِ اثر یہ نظریہ قائم اور مقبول ہوا کہ افسانے میں پلاٹ مرکزی حیثیت رکھتا ہے۔ پلاٹ کے بارے میں ارسطو کے خیالات حسب ذیل ہیں:

(۱) عمل کی نمائندگی المیے کا پلاٹ ہے، پلاٹ سے مراد ہے واقعات کی ترتیب۔

(۲) المیے کا مقصد واقعات اور پلاٹ کو پیش کرنا ہے۔ پلاٹ کے بغیر المیہ قائم نہیں ہو سکتا، مگر کردار کے بغیر قائم ہو سکتا ہے۔

(۳) پلاٹ میں آغاز، وسط اور انجام ہوتا ہے۔ خوبی سے تعمیر کیا

ہوا پلاٹ وہ ہے جس میں یہ تینوں صفات ہوں۔

(۴) واقعات کی ترتیب سے مراد یہ ہے کہ انجام کے بعد کچھ نہ ہو اور انجام کسی وقوعے کے عقب میں فطری طور پر ظہور میں آئے، چاہے ازروئے قاعدہ، چاہے ضرورتاً۔

(۵) پلاٹ کے مختلف حصّوں میں اس طرح کا تعمیری ربط ہونا چاہیے کہ اگر کسی ایک کی جگہ بدل دی جائے یا اسے حذف کر دیا جائے تو سارے کا سارا بدنظم یا درہم برہم ہو جائے۔

(۶) پلاٹ میں وہی چیزیں بیان ہونا چاہییں جو واقع ہو سکتی ہیں، یعنی جن کا واقع ہونا لازمی یا احتمالی طور پر ممکن ہو۔

مندرجہ بالا نکات کی روشنی میں یہ دیکھنا مشکل نہیں کہ افسانے کے پلاٹ کے بارے میں تقریباً سارے مفروضے ارسطو کے خیالات پر تعمیر کیے گئے ہیں۔ ان خیالات کا اثر اتنا زبردست ہے کہ افسانے اور کہانی کے جدید ترین نظریہ ساز بھی ان سے برآمد کردہ بعض نتائج کو فطری اور جبلی سمجھتے ہیں۔ مثلاً ارسطو کے خیالات کا ایک اہم نتیجہ یہ ہے کہ چونکہ افسانے کے لیے پلاٹ ضروری ہے اور پلاٹ سے مراد ہے واقعات کی ایسی ترتیب جن میں آپس میں آغاز، وسط اور انجام کا رشتہ ہو اور اس ترتیب میں ایک تعمیری ربط ہو، لہٰذا افسانہ (یعنی قصّہ) قائم ہونے کے لیے یہ ضروری ہے کہ اس میں بیان کردہ واقعات میں علت اور معلول (Cause and effect) کا رشتہ ہو۔ چنانچہ جیرلڈ پرنس (Gerald Prince) اپنی کتاب A Grammar of Stories میں کہتا ہے کہ واقعات کی وہ ترتیب جس میں علت اور معلول کا رشتہ نہ ہو، کہانی نہیں معلوم ہوتی، اور وہ ترتیب جس میں یہ رشتہ ہو، ہمیں فطری اور جبلی طور پر (Intuitively)

کہانی معلوم ہوتی ہے۔ کہانی (یعنی قصّہ، جو افسانے کی اصل ہے) اور افسانہ یعنی Fiction کے فرق پر بحث کو فی الحال ملتوی رکھتے ہوئے ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ چونکہ قصّہ اور افسانہ دونوں میں پلاٹ کی اہمیت کو یکساں تسلیم کیا گیا ہے اور افسانے میں قصّہ پن کو مرکزی اہمیت دی گئی ہے، اس لیے پلاٹ کی بحث کی حد تک قصّہ اور افسانے کے روایتی تصور میں کوئی بنیادی فرق نہیں۔

واقعات کی ترتیب میں تعمیری ربط کا ہونا قصّے اور افسانے کی فطری پہچان ہے، یہ بات دل کو واقعی اتنی لگتی ہوئی ہے کہ اس کا تجزیہ کیے بغیر افسانے کے بارے میں کوئی نظریہ نہیں قائم ہو سکتا۔ اس بات کے با اثر ہونے کی ایک وجہ یہ ہے کہ "واقعہ" کی تعریف متعین کرنے میں ضروری تفحص سے کام نہیں لیا گیا۔ لہٰذا ضروری ہے کہ "واقعہ" کی وضاحت کی سعی کی جائے۔ ظاہر ہے کہ ہر وہ بات جو ہوتی ہے اسے ہم واقعہ کہتے ہیں۔ اگر وہ بات مستقبل میں بھی ہونے والی ہے تو ہم اسے مستقبل میں پیش آنے والا یا وجود میں آنے والا واقعہ کہتے ہیں۔ مثلاً ہم اگر کوئی ناول پڑھ رہے ہیں تو ہم اپنے آپ سے، یا مصنف سے، یا کسی اور شخص سے، جس نے وہ ناول پڑھا ہو، یہ ہر وقت پوچھ سکتے ہیں کہ اب کیا واقعہ پیش آئے گا؟ اسی طرح اگر ہم کسی ایسے وقوعے کی روداد پڑھ یا سن رہے ہیں جو درحقیقت ہو چکا ہے، تو بھی ہم یہ سوال پوچھ سکتے ہیں کہ اب کیا واقعہ پیش آئے گا؟

لہٰذا "واقعہ" اپنے تجریدی معنوں میں ماضی، حال یا مستقبل کا محتاج نہیں ہوتا لیکن صرف اتنا کہہ دینے سے افسانے میں واقعے کی تعریف نہیں ہو سکتی۔ مثال کے طور پر واقعات کی چند ترتیبیں حسب ذیل

ہیں :—

(۱) زید ایک کتاب پڑھ رہا تھا، اچانک اس کے پیٹ میں درد اٹھا، اسے خون کی قے ہوئی اور وہ مرگیا۔

(۲) زید ایک کتاب پڑھ رہا تھا اور سیب کھا رہا تھا۔ اچانک اس کے پیٹ میں سخت درد اٹھا۔ اسے خون کی قے ہوئی، اور وہ مرگیا۔

(۳) زید ایک کتاب پڑھ رہا تھا اور سیب کھا رہا تھا۔ کتاب کا نام "تاریخ طبری" تھا۔ اچانک اس کے پیٹ میں سخت درد اٹھا، اسے خون کی قے ہوئی اور وہ تڑپ تڑپ کر مرگیا۔

ان تینوں عبارتوں میں مرکزی واقعہ ایک ہے، یعنی زید کی اچانک موت۔ یعنی ان عبارتوں میں زید کی موت کی اطلاع دی گئی ہے لیکن ان کا اطلاعاتی مواد برابر نہیں۔ پہلی عبارت میں چار اطلاعات ہیں، زید ایک کتاب پڑھ رہا تھا، اچانک اس کے پیٹ میں درد اٹھا، اسے خون کی قے ہوئی، وہ مرگیا۔ دوسری عبارت میں ایک واقعہ اور بتایا گیا ہے، یعنی زید کتاب پڑھتے وقت سیب کھا رہا تھا۔ پھر اس میں ایک واقعے کی تفصیل بڑھا دی گئی ہے، یعنی اس کے پیٹ میں "سخت" درد اٹھا۔ تیسری عبارت میں ایک اور اطلاع دی گئی ہے کہ کتاب کا نام کیا تھا اور اس کی موت کے بارے میں ایک تفصیل بڑھا دی گئی ہے کہ وہ تڑپ تڑپ کر مرا۔ لہٰذا اب ہم یہ سوال پوچھ سکتے ہیں کہ اگر زید کی موت مرکزی واقعہ ہے اور اس کا سبب اس کے پیٹ کا درد ہے تو باقی واقعات،

واقعات ہیں کہ نہیں؟ اگر واقعے سے مراد ہر وہ بات ہے جو ہوئی ہو تو یقیناً یہ سب تفصیلات واقعے کی ضمن میں آتے ہیں۔ لیکن اگر واقعے سے مُراد کوئی مرکزی واقعہ ہے (یعنی ایسا واقعہ جس کو بیان کرنے کے لیے کوئی عبارت لکھی گئی اور جس کو بیان نہ کیا جاتا تو عبارت ادھوری رہ جاتی یا اس سے ہمیں کوئی اطلاع نہ ملتی، یعنی یہ نہ معلوم ہوتا کہ وہ عبارت کیوں لکھی گئی) تو پھر زید کی مَوت اور اس مَوت کے سبب کے علاوہ تمام واقعات پر "واقعہ" کی اصطلاح کا اطلاق غیرضروری بلکہ نقصان دہ ہے۔ کیوں کہ اگر سب باتیں "واقعہ" ہیں تو سب باتوں کی اہمیت برابر ہونا چاہیے (جیساکہ ارسطو نے کہا ہے) لیکن ہم دیکھ رہے ہیں کہ عبارت نمبر ایک تا عبارت نمبر تین میں بیان کردہ ہر بات برابر کی اہمیت نہیں رکھتی۔ مگر اس میں کوئی شبہ نہیں کہ نمبر ایک تا نمبر تین میں جو تفصیلات دی گئی ہیں وہ اصل مرکزی واقعے (یعنی اس واقعے، جس کو بیان کرنے کے لیے یہ عبارتیں لکھی گئیں) کے بارے میں کچھ اطلاعات ضرور ہم پہنچاتی ہیں۔ یہ اطلاعات تین طرح کی ہو سکتی ہیں:

(۱) جن سے اصل واقعے پر روشنی پڑے، یعنی جن سے اصل واقعے کے بارے میں ایسی باتیں معلوم ہوں جو اصل واقعے کے بارے میں ہماری معلومات میں اضافہ کریں۔

(۲) جن سے اصل واقعے پر کوئی روشنی نہ پڑے۔

(۳) جن کے بارے میں ہم فوری طور پر (یا شاید کبھی) یہ فیصلہ نہ کر سکیں کہ ان سے اصل واقعے پر روشنی پڑتی ہے یا نہیں۔

جیساکہ ہم دیکھ چکے ہیں، اصل واقعہ تو زید کی مَوت ہے۔ لہٰذا مندرجہ ذیل "واقعات"، محض "اطلاعات" کے ذیل میں ہیں:-

(۱) زید ایک کتاب پڑھ رہا تھا۔
(۲) زید کے پیٹ میں اچانک درد اُٹھا۔
(۳) درد بہت سخت تھا۔
(۴) زید کو خون کی قے ہوئی۔
(۵) زید کتاب پڑھتے وقت سیب کھا رہا تھا۔
(۶) کتاب کا نام تاریخ طبری تھا۔
(۷) زید کی موت تڑپ تڑپ کر واقع ہوئی۔

ظاہر ہے کہ زید کا کتاب پڑھنا اور اس کتاب کا نام ایسے واقعات ہیں جن سے اصل واقعے پر بظاہر کوئی روشنی نہیں پڑتی۔ زید کا سیب کھانا ایسا واقعہ ہے جس کے بارے میں ہم فیصلہ نہیں کر سکتے کہ اس کا اصل واقعے سے کوئی تعلق ہے کہ نہیں۔ اگر سیب زہریلا تھا یا اس میں کوئی چیز تھی جو خونی امتلا کا باعث بن سکتی تو زید کا سیب کھانا ایک اہم بات ہو سکتی تھی۔ فی الحال یہ اطلاع ہمارے لیے بے کار معلوم ہوتی ہے، لیکن امکان ہے کہ یہ اطلاع بے کار نہ ہو۔ زید کا خونی امتلا بھی ایک بین بین حیثیت رکھتا ہے۔ ہمیں یہ نہیں معلوم کہ زید کو کوئی ایسی بیماری تھی جس میں سیب کھانا نقصان دہ ہو سکتا ہے اور اس کو کھانے سے خونی قے ہو سکتی ہے۔ زید کی موت واقع ہو گئی، اسے قتل نہیں کیا گیا، نہ پھانسی پر لٹکایا گیا، اس لیے اس کا خونی امتلا ہمارے لیے اہم نہیں معلوم ہوتا۔ لیکن یہ ضرور ہے کہ اس واقعے کا ذکر مرکزی واقعے (یعنی زید کی موت) میں ایک خواہ مخواہ کی دردناکی پیدا کر دیتا ہے۔ لہٰذا یہ فیصلہ بظاہر ممکن نہیں کہ اس اطلاع کی اہمیت کیا ہے؟ اگر کسی واقعے کو دردناک بنا کر

پیش کرنے سے اس کی قیمت یا اہمیت میں اضافہ ہو سکتا ہے تو خونی امتلاء کی اہمیت ہے، ورنہ نہیں۔ لیکن یہ اہمیت (یعنی واقعے کا دردناک ہونا) خود اس واقعے کے بارے میں ہماری معلومات میں کوئی اضافہ نہیں کرتا، کیوں کہ ہم یہ پہلے ہی دیکھ چکے ہیں کہ زید کے پیٹ میں اچانک درد اٹھا تھا اور وہ مر گیا۔ جب یہ بات معلوم ہوگئی تو یہ بات بھی طے ہوگئی کہ اس کی موت تکلیف سے ہوئی۔ لہٰذا خونی امتلاء کی اہمیت مشتبہ رہتی ہے۔ یہی حال تڑپ تڑپ کر مرنے کا ہے۔ اس کے بارے میں بھی فیصلہ اسی وقت ممکن ہے جب ہم یہ تسلیم کریں کہ کسی واقعے کی دردناکی کا حال اس واقعے کی اہمیت میں اضافہ کرتا ہے، یعنی اس کے بارے میں ہماری معلومات میں اضافہ کرتا ہے۔

اس طرح ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ چونکہ زید کی موت کے بارے میں وہی معلومات اصل واقعہ کا حکم رکھتی ہیں جو ہمیں اس واقعے کے بارے میں کوئی ضروری اطلاع بہم پہنچائیں، اس لیے مندرجہ بالا تینوں عبارتوں میں صرف ایک معلومات (یعنی ایک اطلاع) اصل واقعے کا حکم رکھتی ہے، اور وہ یہ کہ زید کے پیٹ میں درد اُٹھا جس کی وجہ سے اس کی موت ہوئی۔ لہٰذا ہمیں پہلے تو واقعہ اور اطلاع میں فرق کرنا چاہیے، پھر اطلاع کے مراتب میں فرق کرنا چاہیے۔ اطلاعاتی واقعات چونکہ مرکزی اہمیت کے حامل نہیں ہوتے، اس لیے ان کی ترتیب بھی اہم نہیں ہوتی۔ وہ اطلاع جو واقعے پر اثر انداز ہوتی ہے، ان کی ترتیب اہم ہو سکتی ہے۔ لیکن ترتیب کی اہمیت کا یہ مطلب کیوں ہو کہ واقعات اور اطلاعات کو یوں ترتیب دیا جائے کہ ان میں علت اور معلول کا تعلق واضح ہو؟ اس کے جواب میں ارسطو نے کہا

ہے (اور پرنس نے اس کا اتباع کیا ہے) کہ ہمیں وہی واقعات دل چسپ معلوم ہوتے ہیں جن میں علت اور معلول کا رشتہ ہو۔ لیکن ہم اوپر دیکھ چکے ہیں کہ زید کی مَوت کے بارے میں بہت سی اطلاعات بھی دلچسپ ہیں، کیونکہ ہم ان کے بارے میں یہ فیصلہ نہیں کر پاتے کہ ان اطلاعات اور اصل واقعہ میں علت اور معلول کا تعلق ہے کہ نہیں۔ ہم بعض واقعات کو اطلاعات کی ضمن میں رکھتے ہیں اور ان کے مراتب کا مطالعہ کرتے ہیں۔ ہم ان اطلاعات کو نظر انداز کر دیتے ہیں جن کے ذریعے ہمیں مرکزی واقعے کے بارے میں یا اس کی قیمت کے بارے میں کوئی فائدہ نہیں حاصل ہوتا۔ جن اطلاعات سے ہمیں یہ فائدہ حاصل ہوتا ہے، ہم انھیں اصل واقعے کے حکم میں رکھ دیتے ہیں اور جن اطلاعات کے بارے میں ہم گومگو میں رہتے ہیں، ان پر ہم طرح طرح کی قیاس آرائیاں کرتے ہیں۔ مرکزی واقعہ جتنا ہی اہم ہوگا، ایسی گومگو والی اطلاعات کے بارے میں ہماری قیاس آرائیاں بھی اتنی ہی تیز، اتنی ہی مفصّل اور اتنی ہی پیچیدہ ہوں گی۔

فرض کیجیے زید، جس کی مَوت کا واقعہ ہم پڑھ رہے ہیں، کوئی بادشاہ یا کوئی اہم شخصیت تھا۔ ظاہر ہے کہ اس کی مَوت بھی اہم ہوگی۔ اب ہم اس قیاس آرائی پر مجبور ہوں گے کہ کیا سیب زہریلا تھا؟ اگر خونی امتلائی مادّے کا تجزیہ کیا جاتا تو کیا نتیجہ نکلتا؟ شاید یہ کہ زید کو جگر کا سرطان تھا اور اس کا جگر اچانک شق ہوگیا؟ اگر ہم قیاس آرائی میں تخیل کو کام میں لائیں گے تو یہ بھی سوچ سکتے ہیں کہ شاید تاریخ کی کتاب میں کوئی ایسا واقعہ تھا جس نے زید پر یہ اثر کیا۔ ہم یہ بھی سوچ سکتے ہیں کہ شاید کتاب کے اوراق میں زہر لگا ہوا ہو وغیرہ۔ اس قیاس آرائی کی زندہ مثال ہیملٹ کے بارے میں ہمارے اس سوال کے جوابات

ہیں کہ وہ اپنے غاصب چچا Claudius کو قتل کرنے میں اتنی تاخیر کیوں کرتا ہے؟ اس آسان جواب سے لے کر کہ اگر وہ دیر نہ کرے تو ڈراما جلد ختم ہو جائے، ڈاکٹر جانسن اور ارنسٹ جونز اور ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ تک صدہا جواب دیے گئے ہیں، یعنی صدہا قیاس آرائیاں کی گئی ہیں۔ لہٰذا یہ بات صحیح نہیں کہ ہمیں دلچسپی انھیں واقعات سے ہوتی ہے جن میں علت اور معلول کا رشتہ واضح ہو۔ بعض اوقات تو علت غیر اہم بلکہ معدوم ہو جاتی ہے۔ انتظار حسین کے افسانے "آخری آدمی" میں علت واضح نہ ہونے کی وجہ سے افسانے میں اس کی کوئی اہمیت نہیں۔ کیونکہ اگر علت محض اتنی ہے کہ بعض لوگوں نے یوم السبت پر بھی مچھلیاں پکڑنے کا کام کیا، اس لیے بندر بن گئے، تو یہ ایک اساطیری واقعہ ہے، ہم اسے پہلے سے جانتے ہیں اور یہ بھی جانتے ہیں کہ عقیدے کی رو سے یہ بالکل صحیح اور عقل کی رو سے محض اسطور ہے۔ دونوں صورتوں میں علت غیر اہم ہے۔ کیونکہ اس کا تعلق نہ قاعدے سے ہے نہ ضرورت سے، نہ لزوم سے نہ احتمال سے۔ کافکا کے افسانے Metamorphosis میں علت ہے ہی نہیں۔ ایک شخص اچانک صبح کو مکوڑے میں تبدیل ہو جاتا ہے یا جب وہ سو کر اٹھتا ہے تو خود کو ایک مکوڑا دیکھتا ہے۔ یہ بھی ممکن ہے کہ وہ مکوڑا نہ ہو، بلکہ وہ اور اس کا سارا خاندان کسی اجتماعی تنویم کا شکار ہوں۔ علت معلوم نہیں، اور اگر معلوم بھی ہو تو اہم نہیں، معلول سب کچھ ہے۔ (مثلاً کافکا کے افسانے کے بارے میں یہ سوال کوئی نہیں کرتا کہ گریگر سامسا مکوڑے میں کیوں اور کیسے تبدیل ہوا، جب کہ ہیملٹ کے بارے میں سب پوچھتے ہیں کہ اس نے دیر کیوں کی؟)

لہٰذا ارسطوئی تنظیم کے علی الرغم پلاٹ کو یوں بھی بیان کر سکتے ہیں:

غیر اہم اطلاعات، اہم اطلاعات، مبہم اطلاعات، واقعہ، انجام۔

واقعہ اور انجام میں کوئی رشتہ ظاہر نہ ہو تو بعض اوقات اُلجھن ضرور پیدا ہوتی ہے۔ لیکن اس کی وجہ یہ ہے کہ ہم نے یہ فرض کر لیا ہے کہ انجام اسی وقت عمل میں آتا ہے جب وہ واقعے کے نتیجے میں ہو۔ حالانکہ بنیادی ضرورت یہ ہے کہ واقعے سے متعلق جو اطلاعات عبارت میں بہم پہنچائی جائیں، وہ واقعے کے بارے میں ہی ہوں، چاہے وہ اہم ہوں یا غیر اہم ہوں۔ یہ الگ بات ہے کہ اگر بہت سی غیر اہم اطلاعات جمع کر دی جائیں گی تو واقعہ کی اہمیت دھندلی پڑ سکتی ہے، لیکن اس بات کا تعلق افسانے یا قصّے کی تکنیک سے ہے، ڈھانچے سے نہیں۔ اطلاعات جب تک واقعے سے متعلق ہوں گی (چاہے وہ اس واقعے کے بارے میں ہماری معلومات، یعنی اس واقعے کی تعیین مقرر کرنے میں امداد کرنے والے حقائق میں اضافہ کریں یا نہ کریں) افسانے کی تعمیر میں کچھ نہ کچھ کار آمد ضرور ہوں گی۔ مثال کے طور پر زید کی موت کے واقعے میں مندرجہ ذیل اطلاعات کا اضافہ کر دیجیے:۔

زید کی عمر چالیس سال کی تھی۔ وہ شادی شدہ تھا۔
موت کے وقت اس کی بیوی اس کے پاس نہیں تھی
لیکن بچے موجود تھے۔ زید کو پڑھنے لکھنے سے کوئی خاص
لگاؤ نہیں تھا۔ اسے سیب کھانے کا بھی شوق نہ تھا،
یہ محض اتفاق تھا کہ وہ اس دن کتاب بھی دیکھ
رہا تھا اور سیب بھی کھا رہا تھا۔

اس میں کوئی شبہ نہیں کہ ان اطلاعات میں بعض ایسی بھی ہیں جو اطلاع اور واقعے کے بین بین ہیں اور ان کے بارے میں قیاس آرائی

ہو سکتی ہے۔ مثلاً یہ کہ اگر زید کو کتاب پڑھنے اور سیب کھانے کا شوق نہ تھا تو وہ اس دن ایسا کیوں کر رہا تھا؟ اگر اس کی عمر محض چالیس سال کی تھی تو اس کا امکان کم ہے کہ اس کو جگر کا سرطان رہا ہو، لیکن یہ امکان ہے کہ اگر وہ شرابی تھا تو اس کا جگر ماؤف ہو چکا ہو، وغیرہ۔

ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ یہ سب قیاس آرائیاں درست، لیکن چونکہ خود زید کی موت (جو کہ مرکزی واقعہ ہے) ہمارے لیے اہم نہیں، اس لیے ہم ان جھمیلوں میں کیوں پڑیں؟ بات صحیح ہے، لیکن اس کا بھی تعلق افسانے کے ڈھانچے سے نہیں، بلکہ اس کی معنویت سے ہے۔ اگر زید (جیسا کہ ہم پہلے دیکھ چکے ہیں) کوئی بادشاہ ہوتا یا کسی بھی طرح سے ہمارے لیے جذبے یا تجربے کی سطح پر اہم ہوتا (جیسا کہ ہیملٹ ہے) تو ہم ضرور قیاس آرائیاں کرتے۔ موجودہ صورت میں ہمیں اس بات سے بحث ہی نہیں کہ یہ افسانہ عظیم ہے یا حقیر۔ بحث تو صرف یہ ہے کہ زید کی موت کا واقعہ جس طرح بیان ہوا، وہ افسانہ یا قصہ ہے کہ نہیں۔ ظاہر ہے کہ اس کا جواب "ہاں" میں ہے، کیونکہ ایک مرکزی واقعہ ہے، اور اس کے بارے میں بہت سی اطلاعات ہیں، اور ان اطلاعات کے مراتب ہیں، جن کے باعث ہم مرکزی واقعے کی تعیین قدر میں تفحص کرتے ہیں۔ اگر افسانے میں اطلاعات اور واقعات اہم نہ ہوتے، بلکہ ان کا واضح ربط علی اہم ہوتا تو ہم بہت سے افسانوں کو افسانہ ماننے سے انکار کر دیتے۔ اس وقت تو صورت حال یہ ہے کہ ہم زید کی موت والے بیان کو افسانہ ماننے سے انکار کر بھی دیں تو مجنوں گورکھپوری کے افسانے "تصادم" کو افسانہ ماننے سے انکار نہیں کر سکتے، حالانکہ اس میں دو ریل گاڑیوں کے تصادم کی علت یہ دکھائی گئی ہے کہ اسٹیشن ماسٹر صاحب

قضائے حاجت کو گئے ہوئے تھے اور ان کے ماتحت نے لاعلمی کی بنا پر دو گاڑیوں کو بہ یک وقت لائن کلیر دے دیا۔ یہ علت ایسی ہی ہے جیسے کوئی کہے کہ حادثہ غلطی سے ہوگیا۔ یعنی اس علت کا دارومدار ایک ایسے وقوع پر ہے جو کسی منطق پر قائم نہیں ہوتا۔ اس بات سے بحث نہیں کہ "تصادم" اچھا افسانہ ہے کہ نہیں، کیوں کہ یہ بحث پھر ہمیں اپنے مرکزی سوال سے دور لے جائے گی کہ پلاٹ کے اجزائے ترکیبی کیا ہیں۔ کون سا پلاٹ اچھے افسانے بناتا ہے ایک مہمل سوال ہے، کیوں کہ یہ اسی طرح کا سوال ہے کہ کون سا موضوع اچھے شعر کو جنم دیتا ہے۔

پلاٹ میں واضح ربط علّی ہونے کے باوجود افسانہ ہمیشہ قائم نہیں ہوتا، اس کی دلیل یہ ہے کہ وہ علتیں اور وہ معلول جو روزمرہ کے مشاہدے اور حقائق سے تعلق رکھتے ہیں، ان پر حقیقت کا بار اس قدر زبردست ہوتا ہے کہ ان کا افسانہ پن غائب ہو جاتا ہے اور وہ قصے کی جگہ اصلیت کے دائرے میں داخل ہو جاتے ہیں۔ اگرچہ سچا واقعہ افسانہ بن سکتا ہے، لیکن واقعے کا سچا ہونا افسانے کے لیے مشروط نہیں ہے، صرف واقعے کا ہونا مشروط ہے۔ لہٰذا جب افسانے پر سچے واقعے کا گمان اس طرح ہو کہ یہ تو روزمرّہ کے مشاہدے کی حد میں ہے، تو اس کا افسانہ ہونا مشکوک ہو جاتا ہے۔ مثال کے طور پر دو عبارتیں دیکھیے:۔

(۱) زید جوان ہوا۔ اس کے ڈاڑھی مونچھیں نکل آئیں۔ اس نے شیو کرنا شروع کر دیا۔

(۲) زید جوان ہوا۔ اس کے ڈاڑھی مونچھیں نکل آئیں۔ لیکن اس نے شیو کرنا نہیں شروع کیا۔

ہم دیکھتے ہیں کہ عبارت نمبر ایک کے تینوں واقعات میں علت اور معلول کا

لگتا ہے۔ لیکن افسانہ قائم نہیں ہوا، کیوں کہ جوان ہونے پر شیو کرنے لگنا روز مرہ کے مشاہدے کی بات ہے۔ اس کے برخلاف عبارت نمبر دو میں آخری واقعہ (اس نے شیو کرنا نہیں شروع کیا) پچھلے کسی واقعے کا معلول نہیں ہے لیکن اسی وجہ سے افسانہ قائم ہوگیا، کیوں کہ ایک ایسی اطلاع بہم پہنچائی گئی جس کے بارے میں قیاس آرائی ممکن ہے، محض اس وجہ سے کہ وہ اطلاع کسی علت کا معلول نہیں ہے۔ فرض کیجیے یہ عبارت یوں ہوتی :-

(۳) زید جوان ہوا۔ اس کے ڈاڑھی مونچھیں نکل آئیں لیکن چونکہ وہ پابندِ شرع تھا اس لیے شیو کرنا نہیں شروع کیا۔

اب علت اور معلول پوری طرح موجود ہیں، لیکن افسانہ غائب ہوگیا، کیوں کہ علت کی وضاحت نے واقعے کو حقیقت کا ایسا رنگ دے دیا کہ افسانے کو جائے قیام نہ رہی۔

لیکن یہ کہنا کہ پلاٹ کے لیے علت اور معلول کی ترتیب ضروری نہیں ہے، کیوں کہ اگر ایسا ہوتا تو ہم بہت سے افسانوں کو افسانہ ماننے سے انکار کردیتے، اسی طرح کی دلیل ہے کہ ہم ان عبارتوں کو فطری اور جبلی طور پر افسانہ مان لیتے ہیں جن میں یہ ترتیب ہوتی ہے۔ کیوں کہ یہ دونوں استدلال بعض تحریروں اور تقریروں (یعنی قصوں) کو دیکھ کر بنائے گئے ہیں۔ ان میں خرابی یہ ہے کہ ان کی طرح کا کوئی بھی مفروضہ بنا کر ایسے افسانے "تلاش" کیے جاسکتے ہیں جن پر وہ افسانے پورے اترتے ہوں۔ یعنی یہ استدلال منطقی سے زیادہ وجدانی ہیں۔ لہٰذا ضروری ہے کہ کوئی ایسا استدلال بھی تلاش کیا جائے جو کم و بیش منطق پر قائم ہو۔ ایک استدلال تو ہم دیکھ چکے ہیں کہ اگر عبارت میں علت واضح نہ ہو لیکن اطلاعات کی فراوانی ہو تو قیاس آرائی

پیدا ہوتی ہے جو دل چسپی کی دلیل ہے۔ ارسطو نے یہی تو کہا تھا کہ ہمیں دل چسپی انھیں واقعات سے ہوتی ہے جن میں علت اور معلول کی ترتیب ہو۔ جب ہم نے یہ دیکھ لیا کہ علت کی عدم موجودگی، لیکن اطلاعات کی فراوانی بھی دل چسپی پیدا کر سکتی ہے تو ہمارا استدلال قائم ہو گیا۔ لیکن اس ایک استدلال کے علاوہ بھی بعض دلائل ممکن ہیں اگر اس مفروضے (یعنی پلاٹ میں علت اور معلول ہونا چاہیے) کو وضع کرنے کے لیے جس طریق کار کو کام میں لایا گیا ہے، اس کا محاکمہ کیا جائے۔

اس طریق کار کو کارل پاپر نے "جوہریت" (Essentialism) کا نام دیا ہے۔ افلاطون اور ارسطو دونوں کا خیال تھا کہ "علم" اور "رائے" میں فرق ہے۔ اشیا کے جوہر کو جاننا "علم" ہے اور اشیا کے بارے میں جاننا کہ وہ کسی وقت کیسی نظر آتی ہیں، محض "رائے" ہے۔ اشیار کا جوہر جاننا ایک طرح کی وہبی اور وجدانی چیز ہے، کیوں کہ ہمارا علم ایسا نہیں ہے جسے منطق یا مشاہدے کی رو سے ثابت کیا جا سکے۔ ارسطو کا خیال تھا کہ اشیار کے صحیح نام بیان کرنا گویا ان کے جوہر بیان کرنا ہے۔ اسی لیے اس نے کہا کہ "اصل علم اور شے ایک ہی چیز ہیں"۔ یعنی اشیا کا علم ان سے الگ کوئی شے نہیں ہے۔ اگر اشیا کی تعریف کر دی جائے تو ان کا علم بھی حاصل ہو جائے گا۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ ارسطو کی نظر میں سارا "علم" تعریفات پر مبنی ہوا اور تعریفات بیان کرنا منطق سے زیادہ وجدان کا کام ہے۔ چنانچہ اس نے المیے کی تعریف یہ متعین کی کہ وہ "ایک ایسے عمل کی نمائندگی ہے جو سنجیدہ، توجہ کے لائق، بذاتِ خود مکمل اور ایک خاص حجم کا حامل ہو"۔ اور چونکہ "المیہ انسانوں کی نہیں بلکہ کسی عمل اور زندگی کی

تصویر کشی کرنا ہے" اور اس کا مقصد "واقعات اور پلاٹ کو پیش کرنا ہے"
اس لیے "پلاٹ کے بغیر المیہ قائم نہیں ہو سکتا"۔

اس طریق کار کی خرابی اس وقت واضح ہوتی ہے جب یہ سوال اُٹھایا جائے کہ ارسطو کی یہ تعریف کس سوال کے جواب میں ہے؟ ظاہر ہے کہ وہ سوال ہے "المیہ کیا ہے؟" اس کے معنی یہ ہوئے کہ "فلاں چیز کیا ہے؟" کا جواب ہم جو چاہیں دے سکتے ہیں اور کہہ سکتے ہیں کہ جو چیز ہماری تعریف پر پوری نہیں اُترتی، وہ چیز نہیں ہے جس کی ہم تعریف کر رہے ہیں۔ مثلاً سوال یہ ہو کہ "بلی کیا ہے؟" تو ہم جواب میں کہہ سکتے ہیں کہ بلی وہ شے ہے جو ہوا میں اُڑتی ہے۔ اب اگر ہمیں کوئی ایسی بلی دکھائی جائے جو ہوا میں نہ اُڑتی ہو تو ہم کہہ سکتے ہیں کہ ہماری تعریف کی رو سے یہ بلی نہیں ہے۔ اس طرح تعریف اور معروف میں کوئی رشتہ باقی نہیں رہ جاتا، تعریف محض ایک عقیدہ بن کر رہ جاتی ہے۔ "پلاٹ کیا ہے؟" کے جواب میں ارسطو کے پیرو کہتے ہیں کہ پلاٹ وہ شے ہے جس کے واقعات میں علت اور معلول کا ربط ہو۔ لہٰذا ہر وہ شے جس میں علت اور معلول کا ربط نہ ہو، پلاٹ کی تعریف سے خارج ہو جاتی ہے۔
چنانچہ طریق کار یہ نہ ہونا چاہیے کہ "کیا ہے؟" والے سوال اُٹھائے جائیں، بلکہ یہ ہونا چاہیے کہ "کیا کام کرتا ہے؟" والے سوال اُٹھائے جائیں۔ اس طریق کار کی اہمیت اور سچائی اس وقت ظاہر ہوتی ہے جب ہم "بجلی کیا ہے؟" اور "بجلی کیا کام کرتی ہے؟" ان دو سوالوں کے جواب تلاش کرنا شروع کر دیں۔ ظاہر ہے کہ "بجلی کیا ہے؟" کا جواب جو بھی دیا جائے گا یا تو مہمل ہو گا یا جھوٹ ہو گا۔ اسی لیے برٹرنڈ رسل نے کہا تھا کہ بجلی کوئی چیز نہیں ہے، بلکہ ایک صورت حال ہے۔ یہ کہا جا سکتا ہے کہ جو سوالات سائنس کے مسائل سے متعلق ہیں ان کو

ادب یا فلسفے پر منطبق کرنا ٹھیک ، نہیں ۔لیکن یہ سوال اس غلط فہمی پر مبنی ہے کہ سائنس کے مسئلے پر چھان بین ایسے حقائق کو دریافت کر سکتی ہے جو ناقابلِ تردید ہوں ، جب کہ فلسفیانہ مسائل کی صورت حال ایسی نہیں ۔ واقعہ یہ ہے کہ سائنسی مسائل کے حل بھی قطعی اور حتمی نہیں ہوتے ۔ فی الحال اس کی تفصیل کا موقع نہیں ، لیکن یہ کہنا ضروری ہے کہ ہر طرح کے مسائل پر چھان بین کا طریق کار بنیادی طور پر ایک ہی ہونا چاہیے ۔

لہٰذا پلاٹ کے بارے میں سوال اگر یہ ہو کہ " پلاٹ کیا کرتا ہے ؟" تو جواب یہی ملے گا کہ " واقعات کو اس طرح بیان کرتا ہے کہ دل چسپی پیدا ہو" اس جواب کی روشنی میں مزید سوالات قائم ہو سکتے ہیں ۔ اس کے برخلاف ارسطو کا طریق کار دائروی ہونے کی بنا پر ایسی تعریف برآمد کرتا ہے جو ہر اس چیز کو رد کر دیتی ہے جس پر اس تعریف کا اطلاق نہ ہو سکے ۔ اسے اس سے غرض نہیں کہ جن چیزوں پر اس کا اطلاق نہیں ہو سکتا ان کو خارج کر دینے سے تعریف کے بے معنی ہو جانے کا امکان ہے ۔

(۱۹۸۱)

افسانے میں کہانی پن کا مسئلہ

اگر کسی افسانے میں کہانی پن ہو تو کیا وہ افسانہ دل چسپ ہو جاتا ہے؟ اگر اس سوال کا جواب "ہاں" ہے، تو کہانی پن اور دل چسپی ایک ہی شے کے دو نام ٹھہرتے ہیں۔ یا اگر ایک ہی شے نہیں تو لازم و ملزوم ضرور بن جاتے ہیں۔ اگر اس سوال کا جواب "نہیں" میں ہے تو یہ کہنا ممکن ہو جاتا ہے کہ افسانہ کہانی پن کے باوجود غیر دل چسپ ہو سکتا ہے۔ اس کی دوسری شکل یہ بھی ہے کہ افسانہ غیر دل چسپ بھی ہو سکتا ہے، یعنی دل چسپ ہونا افسانے کی شرط نہیں ہے۔ اس کی تیسری شکل یہ ہے کہ ضروری نہیں کہ ہر دل چسپ چیز افسانہ ہو۔ یہ تمام مقدمات اس لیے بن سکے ہیں کہ ہمارے پہلے سوال، کہ اگر کسی افسانے میں کہانی پن ہو تو کیا وہ افسانہ دل چسپ ہو جاتا ہے، اس کا جواب نفی میں دیا گیا ہے، لیکن کیا نفی میں جواب ممکن ہے؟

اس آخری سوال پر غور کرنے سے پہلے چند باتوں کا حتی الامکان تصفیہ ضروری ہے۔ مثلاً یہ ضروری ہے کہ "افسانہ"، "کہانی پن" اور "دل چسپ"، ان اصطلاحات کی تعریف متعین کرلی جائے۔ آسانی کے لیے "افسانہ" کو Fiction کے معنی میں رکھیے، کیوں کہ ناول اور افسانہ تخلیقی اور اظہاری اعتبار سے ایک ہی صنف ہیں اور اگر فکشن کی تعریف یا حد بندی ہو سکے تو ہم اسے ناول اور افسانہ دونوں کے لیے کام میں لاسکیں گے۔ فکشن کے بارے میں سب سے آسان بات یہ ہے کہ فکشن ان تمام طرح کے افسانوں سے الگ ہوتا ہے جن کا تعلق کم و بیش زبانی بیان سے ہے۔ لہٰذا داستان، عوامی کہانیاں، Fables، بچوں کی کہانیاں، Fairy Tales، یہ فکشن نہیں ہیں۔ محض اس وجہ سے نہیں کہ اصلاً ان کا تعلق زبانی بیان سے ہے، کیوں کہ بہت سی داستانیں وغیرہ لکھی بھی گئی ہیں یا انھیں زبانی سُن کر لکھا جا سکتا ہے، بلکہ اس وجہ سے زبانی بیان کی تکنیک، اس کے فنی تقاضے اور ایک حد تک اس کی جمالیات، جس طرح کی ہوتی ہے وہ ان تحریروں میں نظر نہیں آتی جنھیں ناول یا افسانہ کہا جاتا ہے۔ اسی طرح اردو، ہندی کے وہ قصے کہانیاں جو داستانی طرز کے ہیں، اگرچہ وہ کبھی سُنائے نہیں گئے بلکہ چھپ کر مقبول ہوئے، مثلاً حاتم طائی، چار درویش، طوطا مینا وغیرہ، وہ بھی فکشن نہیں ہیں۔ تمثیلیں یعنی Allegory بھی فکشن نہیں ہیں۔ تمثیل کا معاملہ ذرا ٹیڑھا ہے، کیوں کہ داستان، قصہ، کہانی، Fable، Fairy Tales وغیرہ کی حد تک تو ہم بہ آسانی کہہ سکتے ہیں کہ وہ اس لیے فکشن نہیں ہیں کہ انھیں زبانی بیان کی تکنیک میں لکھا، یا بیان کیا جاتا ہے اور زبانی بیان والی افسانوی

تحریر ایک الگ ہی صنف ہے۔ لیکن تمثیل کو فکشن کیوں نہ کہا جائے؟ اس کے دو تین جواب ممکن ہیں۔ ایک تو بہت ہی آسان ہے کہ اگرچہ تمثیل زیادہ تر لکھی ہی جاتی ہے، زبانی سُنائی نہیں جاتی، لیکن اس کا تاثر زبانی بیان کا سا ہوتا ہے۔ لیکن یہ بات ہمیں بہت دور نہیں لے جاتی، کیوں کہ تاثر کی حد تک بہت سے جدید افسانوں میں تمثیلی عنصر تلاش کرنا مشکل نہیں۔ پھر دوسرا جواب یہ ممکن ہے کہ تمثیل، فکشن کے برعکس کرداروں کو انسانوں کی طرح نہیں بلکہ Idea کی طرح پیش کرتی ہے۔ تمثیل میں جن لوگوں کا ذکر ہوتا ہے وہ محض خیالات کی نمایندگی کرتے ہیں۔ جسم ایک مملکت ہے، دل جس کا بادشاہ ہے، آنکھیں جس کی نگہبان ہیں، ہاتھ جس کے محافظ ہیں وغیرہ۔ یہ پڑھتے وقت ہم جان لیتے ہیں کہ جسم کسی شہر یا ملک کا نام نہیں، دل کسی شخص کا نام نہیں، آنکھیں اور ہاتھ اس طرح کے نگہبان اور محافظ نہیں جس طرح کے نگہبان اور محافظ ہم بادشاہوں یا حکومتوں کے پاس دیکھتے ہیں۔ یہ جواب بڑی حد تک دُرست ہے، لیکن اس میں کوئی کلام نہیں کہ اس طرح کی تمثیل میں بھی جسم، دل، آنکھیں، ہاتھ وغیرہ ایک Anthropomorphic حقیقت اختیار کر لیتے ہیں اور ہمیں ان سے اسی قسم کی ہمدردی، وحشت، خوف، محبت وغیرہ ہو سکتی ہے جیسی فکشن کے کرداروں سے ہوتی ہے۔ لہٰذا خیالات کی نمایندگی کرنے والے کردار تمثیل کی خصوصیت تو ہیں، لیکن ان کرداروں میں بھی انسانی عناصر در آتے ہیں۔ پھر تیسرا جواب یہ ممکن ہے کہ تمثیل ظاہر اور بین طور پر کسی بات کو ثابت یا رد کرنے کے لیے لکھی جاتی ہے، جب کہ فکشن کے ساتھ یہ معاملہ نہیں ہے۔ یہ جواب بالکل دُرست ہے، اور ان تینوں جوابات کی روشنی میں ہم تمثیل کو فکشن سے الگ کر سکتے ہیں۔

لیکن مشکل یہ ہے کہ ابھی تک ہم تمثیل کے لیے کوئی ایسا اصول نہیں وضع کر سکے ہیں جو بذاتہ تمثیل سے مختص ہو۔ ہم صرف یہ کہتے رہے ہیں کہ تمثیل میں یہ ہوتا ہے، یہ ہوتا ہے اور فکشن میں یہ نہیں ہوتا، یہ نہیں ہوتا۔ لیکن یہ تو محض ان اصناف کی Phenomenology ہوئی، اس سے یہ ثابت نہیں ہوتا کہ تمام تمثیلیں اور تمام فکشن ہمیشہ ہمیشہ کے لیے ایسا ہوتا ہے یا ایسا نہیں ہوتا۔ ممکن ہے کل کوئی تمثیل ایسی لکھ دی جائے جو فکشن کی طرح کسی بات کو ردّ یا ثابت کرنے کے لیے ظاہر اور بیّن طور پر نہ استعمال ہو سکتی ہو۔ خیر اس کا جواب یہ ممکن ہے کہ بات کو ردّ یا ثابت تو نہیں لیکن بات کو ظاہر کرنے کے لیے یعنی اسے پردے میں رکھ کر بیان کرنے کے لیے ایک اور صنف موجود ہے جسے Parable کہتے ہیں۔ اس کے لیے اردو میں کوئی موزوں لفظ نہیں ہے لیکن حضرت عیسیٰ سے لے کر کافکا تک Parable کا ایک طویل سلسلہ موجود ہے جس کے ذریعے ہم اس صنف کو پہچان سکتے ہیں۔ اس طرح ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ وہ افسانوی تحریر جو کسی بات کو پردے میں رکھ کر بیان کرنے کے لیے لکھی جائے Parable کہلائے گی اور وہ تحریر جس میں کسی بات کو ثابت یا رد کرنا ہو تمثیل یعنی Allegory کہلائے گی۔ اور اگر کوئی تمثیل ایسی لکھی جائے جس کے ذریعے کوئی بات پردے میں رکھ کر بیان ہو یا کوئی بات بیّن طور پر رد یا ثابت نہ ہوتی ہو اسے فکشن کے زمرے میں لانا غلط نہ ہوگا یعنی Parable کی صنف کا موجود ہونا ہمیں اطمینان دلاتا ہے کہ تمثیل کا تفاعل ہر طرح متعین ہے اور اسے اس کا وصف ذاتی کہہ سکتے ہیں۔ جب تمثیل کا رجحان فکشن کی طرف ہوتا ہے تو وہ Parable بن جاتی ہے۔

لہٰذا فکشن وہ تحریر ہے جس میں زبانی بیان کا عنصر یا تو بالکل نہ ہو یا بہت

کم ہو، جس کے ذریعے کسی بات کو یقینی طور پر ثابت یا رد نہ کیا جاتا ہو اور جس کے کرداروں میں کوئی ایسی بات ہو جس کی بنا پر ہم ان سے انسانی جذبات کے دائرے میں رہ کر معاملہ کریں۔ پھر بیان سے کیا مراد ہے؟ کیا بیان ہی فکشن کا کہانی پن ہے؟ یا کہانی پن وہ وسیلہ ہے جس سے بیان وجود میں آتا ہے؟ ظاہر ہے کہ بیان کو فکشن کا کہانی پن نہیں کہہ سکتے، کیوں کہ بیان میں کہانی شامل ہوتی بھی ہے اور نہیں بھی ہوتی۔ اسی طرح یہ بھی ظاہر ہے کہ کہانی پن وہ وسیلہ نہیں جس کے ذریعے بیان وجود میں آتا ہے، کیوں کہ بیان کُل ہے اور کہانی جزو۔ یہ تو کہہ سکتے ہیں کہ بیان وہ وسیلہ ہے جس سے کہانی وجود میں آسکتی ہے، لیکن آخر بیان ہے کیا؟ والٹر اسکاٹ کے ناولوں کا تصور کیجیے جن میں مناظرِ فطرت علی الخصوص جنگل اور پہاڑ کا بیان تیس تیس صفحوں پر پھیلا ہوا ہے۔ اور آگے جائیے تو ہارڈی کے ناولوں، خاص کر The Return of the Native کا پہلا طویل باب محض اس نیم جنگلی خطۂ زمین کا بیان ہے جسے ہارڈی نے Egdon Heath کا نام دیا ہے، اور آگے دیکھیے تو فلوبیئر نے معمولی معمولی مناظر، مثلاً رات کے وقت ڈرائنگ روم کو بیان کرنے میں اور پروست نے عام طرح کی پارٹیوں اور جلسوں کو بیان کرنے میں اور Jules Romains نے اپنے ناول The body's rapture میں مرکزی کردار کے ریل کی پٹری کو پار کرنے کو بیان کرنے میں صفحات کے صفحات صرف کر دیے ہیں۔ دستہ ئفسکی کا Raskolnikov اپنے اقدام قتل کی توجیہ اور فلسفیانہ اساس قائم کرنے کے لیے ہزارہا الفاظ خرچ کرتا ہے۔ ایسی مثالیں بے شمار ہیں۔

یہ سب بیانیہ ہے، لیکن کہانی نہیں ہے اگرچہ کہانی کا جُزو ہے۔

بیانیہ وہ گاڑی ہے جس پر کردار اور واقعات سفر کرتے ہیں۔ مناظر اور لینڈ اسکیپ بھی اسی کی کھڑکی سے دکھائی دیتے ہیں۔ ہر وہ تحریر بیانیہ ہے جس میں واقعے اور کردار کے انعقاد کا امکان ہو۔ اس بات سے غرض نہیں کہ کسی مقررہ تحریر میں کوئی واقعہ یا کردار منعقد ہوا بھی ہے کہ نہیں۔ بس امکان کا وجود کافی ہے۔ واقعے سے مُراد ہے کوئی وقوعہ، کوئی حادثہ یا کوئی سانحہ۔ اور کردار سے مراد ہے کوئی انسان یا کوئی بھی ہستی جسے ہم ذی روح فرض کر سکتے ہوں یا ذی روح جانتے ہوں اور جس سے دوچار ہونے پر ہم انسانی جذبات کے دائرے میں آ سکیں۔ ایسی صورت میں جانور، پھول، بھوت، پتھر، مکان کوئی بھی چیز کردار کا کام کر سکتی ہے، لیکن عام طور پر کردار سے انسانی کردار مُراد لیا جاتا ہے، کیوں کہ غیر انسانی کرداروں میں اتنی پیچیدگی اور بوقلمونی کا امکان نہیں کہ ان کے تعلق سے انسانی جذبات کے جس دائرے میں ہم داخل ہوں وہ کم سے کم اتنا شدید یا وسیع ہو کہ اس پر حقیقی جذباتی دائرے کا اطلاق یا احتمال ہو سکے۔

کہانی عام طور پر کردار اور واقعے کے Interaction سے وجود میں آتی ہے، لیکن یہ ممکن ہے کہ اس Interaction میں کردار کا عمل دخل بہت کم ہو، صرف واقعہ پیش منظر میں ہو۔ یا یہ کہ واقعے کا عمل دخل بہت کم ہو اور کردار اس قدر پیش منظر میں ہو کہ واقعے کی اہمیت کم ہو جائے یا محسوس نہ ہو۔ یا یہ بھی ہو سکتا ہے کہ دونوں میں Interaction ایک رسہ کشی کی سی کیفیت پیدا کرے، کبھی کردار حاوی ہو، کبھی واقعہ حاوی ہو۔ وہ تمام فکشن جس میں واقعہ بیش از بیش حاوی

رہتا ہے، زبانی بیان کے قریب یا تمثیل یا Parable کے قریب ہوتا ہے۔ وہ تمام فکشن جس میں کردار ازبیش حاوی رہتا ہے، زبانی بیان یا تمثیل یا Parable سے دور ہوتا ہے۔ تمام صورتوں میں بیانیہ کہانی بیان کرنے کا وسیلہ ٹھہرتا ہے اور کہانی اس کا حصّہ بھی رہتی ہے۔ وسیلہ اس معنی میں کہ اس کے ذریعے کردار اور واقعات کا Interaction ظاہر ہوتا ہے اور کہانی اس کا حصّہ معنی میں رہتی ہے کہ کہانی کے بغیر، محض کہانی کے امکان پر بھی بیانیہ قائم ہو سکتا ہے۔ کردار اور واقعے کے باہم ردّعمل کے نتیجے میں کہانی وجود میں تو آتی ہے، لیکن کہانی کا کوئی مجرد وجود نہیں۔ طبیعیات کے باریک ترین ذرّوں کی طرح کہانی کو بھی صرف اسی وقت دیکھا جا سکتا ہے جب وہ حرکت میں ہو۔ کہانی شروع اور ختم ضرور ہوتی ہے لیکن اس کا شروع اور ختم کسی آواز مثلاً ٹیلی فون کی گھنٹی جیسا شروع اور ختم نہیں ہوتا۔ اس کے برخلاف، اس میں آغاز اور انجام ہوتا ہے۔ یعنی اگر فون کی گھنٹی کے بجنے اور رُکنے کو Starting اور Stopping کہا جائے تو کہانی کے شروع اور ختم ہونے کو Beginning اور Conclusion کہا جائے گا۔ ارسطو کی یہ تعریف منطقی طور پر درست ہے کہ شروع وہ ہے جس کے پہلے کچھ نہ ہو اور ختم وہ ہے جس کے بعد کچھ نہ ہو۔ لیکن کہانی کے فن کے لیے یہ تعریف ناقص بلکہ غیر ضروری ہے۔ کہانی کی حد تک شروع اور ختم کی تعریف یہ ہے کہ شروع وہ ہے جس کے پہلے جو کچھ ہو وہ فنّی طور پر غیر ضروری ہو۔ اور ختم وہ ہے جس کے بعد جو کچھ ہو وہ فنّی طور پر غیر ضروری ہو، یعنی کہانی کو وجود میں آنے کے لیے وہ سب غیر ضروری ہو جو شروع کے پہلے اور ختم کے بعد ہوا۔

جب حرکت کہانی کے وجود کی شرط ٹھہری تو ظاہر ہے کہ کہانی پن سے مُراد ہے کہانی کی وہ صفت جس کے ذریعے وہ آگے بڑھتی ہے۔ لیکن آگے بڑھنا بھی ہمیشہ سیدھی لکیر میں بڑھنے کے مرادف نہیں ہوتا۔ بعض اوقات کہانی اپنے گردوپیش میں پھیلتی ہے۔ یعنی جن واقعات کا اس میں ذکر ہوتا ہے، وہ زمانی ترتیب سے نہیں درج کیے گئے ہوتے۔ بلکہ ممکن ہے بہ یک وقت مختلف کرداروں کو الگ الگ پیش آرہے ہوں۔ یا ممکن ہے کہ وہ ایک ہی کردار کے محسوسات، اس کی یادیں، اس کے تاثرات ہوں۔ ممکن ہے محض تاثرات کا بیان اس طرح ہو کہ اس میں کہانی کو پھیلنے کا موقع مل جائے۔ بہرحال، کہانی پن کے ذریعے کہانی آگے بڑھتی ہے اور آگے بڑھنا، واقعے کی کثرت کے مرادف ہوتا ہے۔ اگر اس کثرت میں کسی طرح کی زمانی ترتیب نہ ہو تو آگے بڑھنے کا احساس فوری اور شدید نہیں ہوتا، لیکن کہانی بڑھتی یا پھیلتی ضرور ہے کیوں کہ کہانی کسی ایک نقطے، کسی ایک لمحے کا نام نہیں ہے، بلکہ ایک سلسلے کا نام ہے۔ اس سلسلے میں زمانی ربط ہو سکتا ہے، تاثراتی ربط ہو سکتا ہے، یا محض وہ ربط ہو سکتا ہے جو ایک کردار کے مختلف صورتِ حالات سے دوچار ہونے یا کئی کرداروں کے کئی صورتِ حالات سے دوچار ہونے یا ایک ہی صورتِ حال سے دوچار ہونے سے پیدا ہوتا ہے۔

لیکن کہانی کے آگے بڑھنے کی ایک نوعیت اور بھی ہے۔ کہانی قاری کے ذہن اور اس کے تجربے میں بھی آگے بڑھتی ہے۔ اس معنی میں کہ اگر قاری کہانی پڑھنے سے انکار کردے تو کہانی چاہے کاغذ پر موجود ہو لیکن قاری کے لیے موجود نہیں ہوتی۔ یا اگر قاری اسے پڑھ ہی ڈالے اور

اس کے ذہن میں کہانی پن کی صورت نہ پیدا ہو تو اسے محسوس ہوتا ہے کہ اس نے افسانہ تو پڑھا لیکن کہانی نہیں پڑھی۔ ایسی صورت میں افسانہ اس کے ذہن میں مضمون یعنی انشائیہ یا اظہارِ خیال یا Essay کی شکل میں ظہور پذیر ہوتا ہے۔

قاری افسانہ پڑھنے سے کب انکار نہیں کرتا، یا قاری کے ذہن میں افسانہ کب افسانے کی شکل میں ظہور پذیر ہوتا ہے، مضمون یا انشائیے کی شکل میں نہیں؟ اس کا جواب عام طور پر یہ دیا گیا ہے کہ اگر افسانہ قاری کو یہ سوال پوچھنے پر مجبور کرے کہ "پھر کیا ہوا" یا "اس کے بعد کیا ہوا؟" تو اس کا مطلب یہ ہے کہ افسانے میں کہانی پن ہے۔ یہ بھی فرض کیا گیا ہے کہ "پھر کیا ہوا؟"، "اس کے بعد کیا ہوا؟" جیسے سوالات اُٹھنے کا مطلب یہ ہے کہ افسانے کی کہانی کو سیدھی سیدھی لکیر کی ترتیب سے چلنا چاہیے اور قاری کا یہ سوالات پوچھنے پر مجبور ہونا کہ "پھر کیا ہوا؟"، "اس کے بعد کیا ہوا؟" قاری کی دل چسپی کی دلیل ہے۔ لہٰذا کہانی پن اور دل چسپی ایک ہی شے ہے، اس معنی میں کہ دل چسپی دراصل کہانی پن کا تفاعل ہے۔

لیکن افسانے کی تاریخ کا مطالعہ ہمیں بتاتا ہے کہ معاملہ اتنا آسان نہیں ہے۔ میں پہلے عرض کر چکا ہوں کہ فکشن اور غیر فکشن (یعنی بیانیہ فن کے حامل غیر فکشن) میں بنیادی فرق یہ ہے کہ غیر فکشن بیانیہ زبانی بیان کے حوالے سے قائم ہوتا ہے اور اس کا کام کسی چیز کو بیّن طور پر ردّ یا ثابت کرنا ہوتا ہے۔ زبانی بیان اور بیّن طور پر ردّ یا ثابت کرنے، دونوں کارگزاریوں کو منعقد ہونے کے لیے ضروری ہوتا ہے کہ سننے والا یا پڑھنے والا مختلف

واقعات میں ظاہری ربط فوراً دیکھ سکے اور ایک واقعہ دوسرے کی طرف اشارہ کرے، یا اس کا پیش خیمہ یا دیباچہ ہو، یا ایک واقعے سے دوسرے کا آغاز ہو سکے۔ اگر فکشن کا مقصد کسی بات کو ردّ یا ثابت کرنا نہیں بلکہ کسی بات کو ظاہر کرنا ہے تو اس کے لیے "پھر کیا ہوا؟" اور "اس کے بعد کیا ہوا؟" جیسے سوالات ضروری نہیں ہوتے۔ جو لوگ یہ سوالات پوچھتے ہیں یا توقع کرتے ہیں کہ افسانہ نگار انھیں یہ سوال پوچھنے پر مجبور کرے گا یا اکسائے گا، وہ دراصل فکشن کی اصلیت سے ناواقف ہوتے ہیں۔ ایسا نہیں ہے کہ فکشن کے حوالے سے یہ سوالات پوچھنا ممکن یا مناسب نہیں ہے۔ حقیقت صرف یہ ہے کہ ان کے علاوہ اور بھی سوالات ہو سکتے ہیں اور ہیں جو فکشن کے حوالے سے پوچھے جا سکتے ہیں۔ مثلاً:

(۱) اس وقت کیا ہو رہا ہے؟

(۲) اس کے بعد کیا ہونے والا ہے؟

(۳) اس کے بعد کیا ہونا ممکن ہے؟

(۴) اس واقعے کا یا ان واقعات کا انجام کیا ہوگا؟

(۵) اس واقعے کا یا ان واقعات کا انجام کس طرح ظہور پذیر ہوگا؟

(۶) جو واقعہ ابھی پیش آیا یا پیش آ رہا ہے اس کی معنویت کیا ہے؟

(۷) جو واقعہ ابھی پیش آیا یا پیش آ رہا ہے اس کا تعلق افسانے سے کیا ہے؟

مندرجہ بالا سوالات یا ان میں سے کسی سوال کا اُٹھنا اس بات کی دلیل ہے کہ قاری اور افسانے کے درمیان کوئی رشتہ قائم ہو گیا ہے، اور جب رشتہ قائم ہو گیا تو وہ رشتہ ہی قاری اور افسانے کو آپس میں باندھنے کے لیے دھاگے کا کام کرے گا۔ اس رشتے کو دل چسپی کا رشتہ کہہ سکتے ہیں لیکن دل چسپی ایک ایسی صورتِ حال ہے جو "پھر کیا ہوا؟"، "اس کے بعد کیا ہوا؟" اور مندرجہ بالا سات میں سے کسی بھی سوال کے اُٹھنے کے باوجود معدوم رہ سکتی ہے۔ کیونکہ دلچسپی کا تعلق بنیادی طور پر اس بات سے ہے کہ قاری اور افسانے کے درمیان فکر (care) کا تعلق قائم ہوا ہے کہ نہیں۔ یعنی افسانے میں پیش آنے والے واقعات یا وہ کردار جن پر واقعات گزر رہے ہیں، اگر قاری کو فکر میں مبتلا نہیں کرتے، اگر وہ ان کے حال اور مستقبل کے بارے میں فکرمند نہیں ہے تو وہ "پھر کیا ہوا؟" کا جواب یہ دے گا کہ "مجھ سے کیا مطلب؟" "مجھے کیا فکر ہے؟" یعنی I couldn't care less

مثال کے طور پر جاسوسی ناولوں یا عام سطح پر مقبول ناولوں، مثلاً گلشن نندہ کے ناولوں کو لیجیے۔ ان میں واقعات کا ربط معمول سے زیادہ ہوتا ہے لیکن ان میں وہ دل چسپی بالکل نہیں ہوتی جو کسی ادبی فکشن میں ہوتی ہے، بلکہ افسانے کے جس قاری کے حوالے سے ہم کہانی کے آگے بڑھنے یا کہانی کے بارے میں فکرمند ہونے کا مسئلہ اُٹھا رہے ہیں، وہ سیدھی لکیر میں بڑھنے والے، قدم قدم پر "پھر کیا ہوا؟" پوچھنے پر مجبور کر دینے والے افسانے کو اکثر غیر دل چسپ کہہ دیتا ہے۔ کیوں کہ ایسا افسانہ اسے فکرمند نہیں کرتا، یعنی اس کے کردار و واقعات اور قاری

کے درمیان انسانی لگاؤ کا رشتہ نہیں قائم ہوتا۔ انسانی لگاؤ کا رشتہ دل چسپی کے رشتے سے ماورا اور زیادہ قوت مند ہوتا ہے۔ دوسری قسم کا لگاؤ جو افسانہ نگار قائم کرتا ہے وہ ان سوالوں کے ذریعے قائم ہوتا ہے، جن کا تعلق افسانے کے فن سے ہے۔ یعنی وہ سوالات جو میری فہرست میں نمبر۴، نمبر۵، نمبر۶ اور نمبر۷ پر ہیں۔ افسانہ جب ایک انسانی عمل ہے اور اس میں ایک مخصوص فن کا اظہار ہوتا ہے جس کا اصل تفاعل بیانیہ کے ذریعے کسی بات کو ظاہر کرنا ہے، تو ظاہر ہے اس میں قاری کو ایک انسانی لگاؤ ضرور پیدا ہوگا۔ یعنی یہ کہ آخر یہ افسانہ اور اس واقعے میں کیا تعلق ہے؟ یہ واقعات ہمیں کہاں لے جا رہے ہیں؟ اس افسانے کو کس طرح ختم کیا جا سکتا ہے؟ اس صورتِ حال کا انجام کیا ہوگا؟

انسانی لگاؤ کی آخری اور سب سے زیادہ عام شکل اس سوال کی صورت میں ظاہر ہوتی ہے جو میری فہرست میں نمبر ایک پر ہے۔ یعنی "اس وقت کیا ہو رہا ہے؟" اس سوال کی معنویت اُس وقت ظاہر ہوگی جب ہم دل چسپی کو تجسّس کا مرادف نہ سمجھیں۔ افسانے کی تنقید اور نئے افسانے کے مطالعے میں غلط مبحث اس لیے پیدا ہوا ہے کہ لوگ تجسّس اور دلچسپی کو ایک ہی چیز سمجھتے ہیں۔ دراصل دل چسپی جو کہانی پن کا تفاعل ہے، فکرمندی اور لگاؤ کے ذریعے ظاہر ہوتی ہے۔ جہاز کو رن وے پر دوڑتے ہوئے دیکھ کر ہم اس لیے نہیں رک جاتے کہ ہمیں تجسّس ہوتا ہے کہ اب کیا ہوتا ہے۔ بلکہ اس لیے کہ ہمیں اس منظر ہی سے ایک لگاؤ ہے۔ ہم یہ تو جانتے ہی ہیں کہ جہاز پوری رفتار پر آکر اچانک ہوا میں بلند ہو جائے گا۔ لیکن پھر بھی ہم اس منظر کو دیکھنے کے لیے رُکے رہتے ہیں،

کیوں کہ ہمیں اس سے ایک انسانی لگاؤ ہے جو ہماری فکرمندی کی علامت ہے۔

لٰہذا افسانے میں کہانی پن کا مسئلہ یہ نہیں ہے کہ افسانہ دلچسپ یا تجسس انگیز کیوں نہیں ہے بلکہ یہ ہے کہ ہم میں انسانی لگاؤ اور فکرمندی کیوں کم ہے، یا افسانہ ہمارے اس لگاؤ اور فکرمندی کو برانگیخت کیوں نہیں کرتا؟

زمانۂ قدیم سے لے کر اب تک کے پڑھنے اور سننے والے اس بات پر متفق معلوم ہوتے ہیں کہ پلاٹ کا تنوع اتنا اہم نہیں ہے جتنا واقعات کا تنوع اہم ہے۔ قصوں اور کہانیوں کے پلاٹ عام طور پر فارمولے کی شکل میں بیان کیے جا سکتے ہیں۔ اس سلسلے میں روسی اور پولستانی کہانیوں اور قصوں پر جو کام کیا گیا ہے، اس کی روشنی میں تقریباً کسی بھی ملک یا زبان کے قصے کہانیوں کا فارمولا دریافت کیا جا سکتا ہے۔ ناولوں اور افسانوں کے پلاٹ بھی فارمولے میں ڈھالے جا سکتے ہیں، لیکن اس فرق کے ساتھ کہ اگر قصہ کہانیوں کے لیے ایک فارمولے سے کام چل سکتا ہے تو ناولوں اور افسانوں کے لیے متعدد فارمولوں کی ضرورت ہوگی۔ پھر بھی، ان فارمولوں کی تعداد دس بارہ سے متجاوز شاید نہ ہو۔ ارسطو کو بھی اس حقیقت کا احساس رہا ہوگا، کیوں کہ اس نے پلاٹ اور "منظر" میں فرق کیا ہے۔ "آئی فی جنیا" کے پلاٹ کا خلاصہ چند لفظوں میں بیان کر کے وہ کہتا ہے: "پلاٹ کا عطر صرف اتنا ہے، باقی سب منظر ہی منظر ہیں۔" پلاٹ کے تنوع سے زیادہ واقعات کا تنوع اہم ہے، اس اصول کی کارفرمائی اس مشہور لطیفے میں بھی ملتی ہے جس میں

ایک مولوی صاحب کو حضرت یوسف کا قصہ بیان کرنے کو کہا گیا۔ مولوی صاحب کو کھانے کی جلدی تھی اس لیے انھوں نے "پدرے بود، پسرے داشت۔ گم کرد، بازیافت" کہہ کر قصہ پاک کر دیا اور کھانے پر حملہ آور ہو گئے۔ ان اصولی باتوں کی روشنی میں دیکھیے تو نئے افسانوں پر الزام کچھ درست نہیں معلوم ہوتا کہ وہ اس لیے دل چسپ نہیں ہیں کہ ان سب کے پلاٹ ایک ہی طرح کے ہوتے ہیں۔ کیوں کہ ان کے پلاٹ اگرچہ ایک ہی طرح کے ہیں، لیکن ان میں واقعات (ارسطو کی زبان میں "مناظر") کی کثرت ہے۔ اور اگر مناظر کی کثرت ہے تو "کہانی پن" بھی ہوگا، اور کہانی پن ہوگا تو (جیسا کہ عام خیال ہے) افسانے دل چسپ بھی ہوں گے۔ اگر اس کے باوجود یہ افسانے دل چسپ نہیں معلوم ہوتے تو اس کی وجہ کہانی پن کی کمی نہیں، بلکہ کچھ اور ہوگی۔ اس "کچھ اور" کو میں نے اوپر یہ کہہ کر ظاہر کیا ہے کہ وہ افسانے جو ہمیں انسانی سطح پر متوجہ نہیں کرتے، غیر دلچسپ معلوم ہو سکتے ہیں۔

افسانے کے نظریہ سازوں کو اس بات کا احساس تھا۔ چنانچہ ارسطو کے علی الرغم (جس نے پلاٹ کو مرکزی اہمیت دی تھی) ہنری جیمیس نے کردار کو پلاٹ میں مقدم رکھا۔ اس نے تو یہاں تک کہہ دیا کہ پلاٹ ہے ہی کیا، وہ محض کرداروں کا باہم ردِّ عمل ہے، اور کردار ہیں ہی کیا، صرف پلاٹ (یعنی واقعات) کا ان کے ذریعے اظہار ہے۔ ای۔ ایم۔ فارسٹر نے بھی کردار کو پلاٹ پر مقدم کیا ہے۔ اگرچہ وہ ہنری جیمیس کی حد تک نہیں گیا ہے۔ لیکن ان دونوں نے پلاٹ کے مقابلے میں کردار کو (یعنی واقعات کی کثرت کے مقابلے میں کردار کی نفسیاتی اور ظاہری تصویروں میں تنوع

کو) اہمیت اسی لیے دی ہے کہ انسانی توجہ کو برانگیخت کرنے کے لیے کردار جتنا کارآمد ہے، واقعہ اتنا کارآمد نہیں۔ کسی بڑے بڑے آتش فشاں پہاڑ کا پھٹ پڑنا، جس میں کوئی جانی نقصان نہ ہو، ہمیں اس حد تک متاثر نہیں کرتا جس حد تک ٹریفک کے ایک معمولی حادثے کا بیان ہمیں متاثر کرسکتا ہے، اگر اس میں کوئی انسان براہِ راست متاثر ہو، خاص کر ایسا انسان جس سے ہمیں کوئی ذاتی تعلق ہو، جلدی جلدی بدلنے والے منظروں اور واقعات پر مشتمل افسانہ جس میں مرکزی کردار جگہ جگہ گھومتا ہے اور واقعات سے دوچار ہوتا ہے (اس کو پکرسک Picaresque افسانہ کہتے ہیں) وہ بھی اسی لیے ہمیں متاثر کرتا ہے کہ اس کا مرکزی کردار ہماری توجہ کا مرکز رہتا ہے اور ہمارا اس کا ایک ذاتی تعلق قائم ہوجاتا ہے۔ کرشن چندر نے "دوفرلانگ لمبی سڑک" میں اسی تکنیک کو جدید رنگ میں استعمال کیا ہے، اور "ایک گدھے کی سرگذشت" تمام وکمال پکرسک تکنیک میں ہے۔ دونوں تحریروں کی کامیابی اظہرمن الشمس ہے۔ لہٰذا پلاٹ کا نہ ہونا (پلاٹ کا نسبتاً کم اہم ہونا) اور واقعات کی کثرت دل چسپی کو مانع نہیں ہوتی، بشرطیکہ واقعات جن لوگوں پر گزر رہے ہیں، ان سے ہمیں کسی قسم کا لگاؤ ہو۔ نئے افسانہ نگاروں کا مسئلہ یہ ہے کہ انھوں نے واقعات کی کثرت تو رکھی ہے، لیکن ان کے کرداروں کو انسانی سطح پر بہ مشکل ہی قبول کیا جاسکتا ہے۔ انھوں نے پلاٹ کو منہدم کرنے پر اس قدر توجہ صرف کی کہ وہ اس بات کو بھول گئے کہ واقعات کی کثرت فی نفسہٖ توجہ انگیز نہیں ہوتی (یعنی واقعات کی کثرت میں فی نفسہٖ کہانی پن نہیں ہوتا) وہ کہتے ہیں، اور بالکل دُرست کہتے ہیں، کہ تجسس پیدا کرنا، قاری کو یہ سوال پوچھنے پر مجبور کردینا کہ "پھر کیا ہوا؟" یا "اب کیا

ہوگا؟" ہمارا کام نہیں۔ ان کا یہ کہنا بھی دُرست ہے کہ ان چیزوں کے بغیر بھی افسانے میں "کہانی پن" ہو سکتا ہے۔ لیکن ان سے غلطی یہ ہوئی ہے کہ انھوں نے تجسّس کی عدم موجودگی سے پیدا ہونے والے خلا کو بھرنے کے لیے مناسب کارروائی نہیں کی ہے۔

مثال کے طور پر مزاحیہ تحریروں کو لیجیے۔ ان کی دو قسمیں ہیں، ایک تو وہ (جیسے شوکت تھانوی کا "سودیشی ریل" اور پطرس کا "سویرے جو کل آنکھ میری کھلی")۔ جن کے دل چسپ ہونے کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ ہم کو یہ تجسّس رہتا ہے کہ اب کیا ہوگا۔ (امتیاز علی تاج کے "چچا چھکن" والے "افسانوں" کی بھی یہی کیفیت ہے۔) لیکن مزاحیہ تحریروں کی ایک دوسری قسم بھی ہے۔ ان میں ہمارا تجسّس بالکل کارفرما نہیں ہوتا۔ (مشتاق احمد یوسفی کی اکثر تحریریں اور مجتبیٰ حسین کے شخصیاتی خاکے اس زمرے میں ہیں۔) لیکن یہ تحریریں بھی دل چسپ ہیں، کیوں کہ ان میں تجسّس کی عدم موجودگی سے پیدا ہونے والا خلا، لطیفوں، خندہ آور جملوں، چبھتے ہوئے فقروں وغیرہ سے پُر کیا جاتا ہے۔ یہ تحریریں ہمارے لیے اس وجہ سے دل چسپ ہیں کہ ہم سوچتے ہیں، دیکھیں مضمون نگار اب کون سا نکتہ نکالتا ہے، اب کون شخص (یا صاحبِ خاکہ کی شخصیت کا کون سا پہلو) اس کی فقرے بازی کا ہدف بنتا ہے، اب کون سی بات میں سے کس طرح کی بات نکلتی ہے۔ اسی طرح، نئے افسانوں میں بھی قاری کسی نہ کسی نئے پہلو (چاہے وہ واقعات کا ہو یا کردار کا) کا منتظر رہتا ہے۔ اگر اس کا انتظار کبھی پورا نہ ہو تو اسے مایوسی ہوتی ہے۔ کیوں کہ واقعات کا نیا پن اس وقت تک ہی موثر ہوتا ہے جب تک وہ کردار، جن کے

ذریعے یا جن کے اوپر وہ واقعات پیش آ رہے ہیں، ہماری توجہ کو باندھ سکیں۔
عام خیال کے برعکس، فحش یا عریاں افسانے تھوڑی دیر کے بعد انتہائی غیر
غیر دل چسپ ہو جاتے ہیں، کیوں کہ بقول جارج اسٹائنر (George Steiner)
وہی چونسٹھ یا بہتر آسن ہی تو ہیں جن کا ذکر ہیر پھیر کر کیا جاتا ہے، پھر ان میں
دل چسپی برقرار رہے تو کیوں کر؟ ہندی والوں نے اپنے افسانے کو "بالغ"، "جدید"
اور "توجہ انگیز" بنانے کے لیے فحاشی کا سہارا لیا تھا، لیکن چند ہی دنوں میں دلچسپی
کی قلعی اتر گئی اور انھوں نے دیکھ لیا کہ واقعات میں "نیا پن" یا واقعات کی
"کثرت" لامحالہ دل چسپی کی ضامن نہیں ہوتی۔ ہمارے افسانہ نگار، ہندی والوں
سے زیادہ سمجھ دار ہیں، اس لیے انھوں نے یہ جھگڑا ہی نہیں پالا۔ (گندگی اور عفونت
کو استعمال کرنے کی بعض کوششیں ہوئی ہیں — مثلاً احمد ہمیش اور قمر احسن کے
بعض افسانوں میں — لیکن ان کوششوں کا بھی دائرہ مستحسن حد تک مختصر رہا
ہے، یعنی احمد ہمیش یا قمر احسن کے چند ہی افسانے گندگی اور عفونت کو برتتے
ہیں۔) لہٰذا اردو کا افسانہ نگار پوری ہوش مندی کے ساتھ اپنی تحریر کو دلچسپ
بنانے کے لیے کوشاں رہا ہے، لیکن وہ جانتا ہے کہ تحریر کو دل چسپ بنانے
کے ساتھ ساتھ اسے نیا بھی بنانا ہے۔ مشکل یہ ہے کہ نیا پن اور دل چسپی دونوں
کے بہ یک وقت حصول کے لیے کردار نگاری کے مروجہ طریقوں سے انحراف کرنا
پڑتا ہے، اور نئے طریقے ابھی پوری طرح گرفت میں نہیں آئے ہیں لیکن
میں نئے افسانے سے مایوس ہرگز نہیں ہوں، بلکہ اس کا خیر مقدم کرتا ہوں،
اس شکست و ریخت کا بھی جو نئے کو پرانے سے الگ کرنے کے لیے، اور
علی الآخر نئے کو قائم کرنے کے لیے ضروری ہے۔

(۱۹۸۰)

پریم چند کی تکنیک کا ایک پہلو

(بعض افسانوں کی روشنی میں)

افسانہ ایک عجیب و غریب صنفِ سخن ہے، اس معنی میں کہ یہ شاید وہ واحد صنف ہے جس میں فن کار کو ایک ایسی ذاتی اور داخلی کش مکش سے واسطہ پڑتا ہے جس کا اکثر اسے احساس بھی نہیں ہوتا، اگر ہوتا بھی ہے تو وہ اس کا مداوا نہیں کر سکتا۔ اس کش مکش کو سادہ زبان میں یوں بیان کیا جا سکتا ہے کہ افسانہ نگار کردار، یا واقعات یا مناظر کو کس طرح پیش کرے؟ کیا یہ مناسب ہے کہ وہ جس کردار یا واقعے کو اچھا سمجھتا ہے اس کے بارے میں وہ صاف صاف کہہ دے یا واضح اشارے ضرور کر دے کہ وہ اس کردار یا واقعے کو تحسین کی نظر سے دیکھتا ہے؟ ظاہر ہے کہ یہ مناسب نہیں ہے، کیونکہ اس کا مطلب کم سے کم یہ ہوا کہ افسانہ نگار اپنی رائے یا اپنے تعصبات کو قاری پر مسلط کرنا چاہتا ہے، اور یہ طریق کار حقیقت نگاری کے منافی ہے، کیونکہ حقیقت نگاری کا مطلب یہ ہے کہ اشیا جیسی بھی ہیں ویسی پیش

کر دی جائیں اور قاری کو اس کا حق دیا جائے کہ وہ ان کے بارے میں اپنے نتائج آپ ہی نکالے۔ اگر افسانہ نگار یہ کہتا ہوا نظر آتا ہے کہ فلاں انسان اچھا ہے کیونکہ میں اسے اچھا سمجھتا ہوں، تو وہ قاری پر ظلم کرتا ہے، اس کی آزادی کو سلب کرتا ہے اور اس طرح حقیقت نگاری کے بجائے ایک طرح کے جبر کا استعمال کرتا ہے۔ افسانے کی خوبی یہ ہے کہ وہ خاموشی ہی سے نکلے ہے جو بات چاہیے کی تفسیر ہوتا ہے۔ ہر بات افسانے کے بطن سے نکلتی ہے۔ افسانہ نگار قاری کی گردن پکڑ کر اس سے کہتا نہیں کہ دیکھو فلاں بات اچھی ہے اس کو قبول کرو۔ فلاں بُری ہے اس سے گریز کرو۔ لیکن کیا یہ واقعی ممکن ہے کہ افسانہ نگار اپنے کردار اور واقعات کے بارے میں بالکل غیر شخصی رویّہ اختیار کرے اور کسی بھی طرح یہ ظاہر نہ ہونے دے کہ کسی کردار یا منظر کے بارے میں خود اس کی اپنی رائے کیا ہے؟ ممکن ہے شعوری طور پر افسانہ نگار پوری کوشش کرے کہ وہ اپنی ہمدردیاں، اپنے تعصبات، اپنی پسند، ناپسند، اپنے تاثرات کو پس پشت ڈال دے۔ لیکن غیر شعوری طور پر وہ ایسی بات کہہ جاتا ہے یا اس طرح کہہ جاتا ہے کہ قاری پر اس کا جبر قائم ہو جاتا ہے، یا قائم ہونے لگتا ہے، حالانکہ ہر افسانہ نگار جانتا ہے کہ اسے کرداروں یا واقعات کو اس طرح بیان کرنا ہے کہ اس میں گڑھنت اور پہلے سے تجویز کردہ نتائج و انجام کا شائبہ نہ ہو۔ کیونکہ اگر گڑھنت اور پہلے سے تجویز کردہ انجام کا شائبہ بھی نظر آجائے گا تو افسانے کی گرفت کمزور ہو جائے گی۔ وہ واقعے کی جگہ ڈھوکے کی ٹٹی یا کٹھ پتلی کا کھیل معلوم ہونے لگے گا جس میں کردار وہی کچھ کرتا اور بولتا ہے جو افسانہ نگار چاہتا ہے، کردار کی آزادانہ حیثیت مشتبہ ہو جاتی ہے۔ ایسی صورت میں یہ ممکن

ہو جاتا ہے کہ قاری کہے کہ مثلاً مرزا صاحب نہیں ہیں بلکہ پریم چند کا ایک روپ ہیں، یہ کہنے کے بجائے کہ جمن شیخ نے الگو چودھری کے مقدمے کا فیصلہ کیا، یہ کہنا پڑے گا کہ پریم چند نے پریم چند کے مقدمے کا فیصلہ کیا۔

چنانچہ افسانے کا سارا فن اسی کش مکش کے درمیان ڈوبتا اور اُبھرتا ہے۔ افسانہ نگار کو اکثر خبر بھی نہیں ہوتی لیکن وہ پٹی دار یعنی حریف یا دوست یا رقیب بن جاتا ہے۔ دستہ ئف سکی نے اسی کش مکش کا احساس کر کے یہ کہا تھا کہ اپنے بعض کردار اسے بے حد ناپسند تھے اور بعض ایسے تھے جنھیں وہ کچھ بنانا چاہتا تھا لیکن وہ کچھ اور بن بیٹھے۔ ارسطو نے المیہ کردار نگاری کی خوبی بیان کرتے ہوئے لکھا ہے کہ المیہ نگار ایک طرح کے الوہی جنون کا پابند ہوتا ہے اور المیے کی تخلیق کرتے وقت جس کردار کو وہ بیان کر رہا ہوتا ہے اسی کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ افسانوی فاصلے کی انتہائی شکل ہے۔ کیونکہ جب میں خود وہی کردار بن بیٹھا جو اچھا ہے یا بُرا ہے تو اس کا مطلب یہ ہوا کہ خود اس کردار کے بارے میں میری کوئی رائے نہیں ہے۔ میں خود ہی وہ شخص ہوں۔ میں اچھا ہوں کہ بُرا ہوں، اس کے بارے میں فیصلہ میرا نہیں بلکہ میرے قاری کی طرف سے ہوگا۔ لیکن افسانوی فاصلے کی یہ شکل ڈرامے میں تو قائم ہو سکتی ہے (چاہے مشکل سے ہی قائم ہو) لیکن افسانے میں، جو قدم قدم پر بیان کا سہارا لیتا ہے اور جو اشیا کو اسٹیج پر نہیں بلکہ کاغذ کے صفحے پر بیان کرتا ہے، اتنا فاصلہ نہیں برقرار رہ سکتا۔ ڈراما نگار کو یہ بتانے کی ضرورت نہیں کہ لیڈی میک بیتھ کی شکل وصورت کیسی ہے۔ لیکن پریم چند کو یہ بتائے بغیر چارہ نہیں کہ ماتی اور منھ کی صورتیں کیسی ہیں۔ اور جہاں بیان کا عنصر آیا، افسانہ نگار کا تعصب کام کرنے لگتا ہے۔ یعنی وہ اس کش مکش میں

گرفتار ہو جاتا ہے کہ کیا بتائے اور کس طرح بتائے۔ یہاں تک تو کہنا آسان ہے کہ "شام کا وقت تھا، ڈاکٹر چڈھا گولف کھیلنے کے لیے تیار ہو رہے تھے۔ موٹر دروازے پر کھڑی تھی۔" لیکن اگلے ہی جملے میں مشکل کا سامنا ہوتا ہے جب وہ کہتے ہیں: "بوڑھے نے دھیرے دھیرے آکر دروازے پر پڑی ہوئی چک میں سے جھانکا۔ ایسی صاف ستھری زمین پر پانو رکھتے ہوئے اسے خدشہ لاحق ہو رہا تھا کہ کوئی جھڑک نہ دے۔" کیونکہ اس جملے سے صاف واضح ہو جاتا ہے کہ پریم چند کی ہمدردیاں بوڑھے کے ساتھ ہیں۔ ڈاکٹر چڈھا کے ساتھ نہیں۔ لیکن اگر وہ یہ نہ بتائیں کہ صاف ستھری زمین پر پانو رکھتے ہوئے بوڑھے کو جھڑکی کا خدشہ تھا تو نہ بوڑھے کا کردار قائم ہوتا ہے نہ ڈاکٹر چڈھا کا۔ ڈاکٹر چڈھا کی صفائی پسندی ان کی خشونت، ان کی اصول پرستی اور بوڑھے کی غریبی، بے چارگی، بے مائگی، غرض مندی، یہ سب باتیں اس ایک جملے میں عیاں ہو جاتی ہے۔ اس طرح یہ جملہ بیک وقت بیانیہ اسلوب کے کمال اور افسانہ نگاری کی بے ایمانی کے کمال کی دلیل ہے، کیونکہ محض ۳۳ الفاظ میں دو کرداروں کے نقوش، ان کے ماضی وحال، سب کو روشن کر دینا معمولی بات نہیں۔ لیکن بے ایمانی یوں ہے کہ پریم چند اپنے قاری کی گردن پہلے ہی پیراگراف میں دبوچ کر اس سے کہتے ہوئے نظر آرہے ہیں کہ دیکھو، سنو، سمجھو، میری ساری ہمدردی، ساری محبت، اس بڈھے کے ساتھ ہے۔ افسانے کا جبر اتنا زبردست ہوتا ہے کہ قاری کو خبر بھی نہیں ہوتی اور افسانہ اس کا دین ایمان سب چھین لیتا ہے۔ کوئی اور شخص کہے کہ ڈاکٹر چڈھا نہایت روکھے، اصول پرست اور کج خلق شخص ہیں تو ممکن ہے کہ میں اس کی بات ماننے سے انکار کر دوں، یا اور کچھ نہیں تو ثبوت مانگوں۔ لیکن افسانہ نگار جو بھی کہہ دے ہم اس پر ایمان لے آتے ہیں۔ افسانہ نگار نے کہا کہ

ڈاکٹر چڈھا شام کو مریضوں کو نہیں دیکھتے بلکہ گولف کھیلنے جاتے ہیں، اور ہم نے یقین کرلیا۔ افسانہ نگار نے کہا کہ ڈاکٹر چڈھا کے ایک جوان، خوبصورت اور ہونہار بیٹا ہے جس کا نام کیلاش ہے، اور ہم نے یقین کرلیا۔ افسانہ نگار نے کہا کہ کیلاش اور ایک نوجوان حسینہ مالتی میں عشق ہے، اور ہم نے یقین کرلیا۔ افسانہ نگار نے کہا کہ کیلاش کو سانپ پالنے کا شوق ہے، اور ہم نے یقین کرلیا۔ کوئی سند، کوئی دلیل، کوئی گواہ ضروری نہیں۔ افسانے کی شرط ہی یہ ہے کہ افسانہ نگار اور قاری کے درمیان ایک غیر تحریری لیکن ناقابلِ شکست معاہدہ ہوتا ہے کہ افسانہ نگار جو بھی کہے یا بتائے قاری اس پر اعتماد کرے گا۔ وہ افسانہ نگار جو ناقابلِ یقین یا بعید از قیاس باتیں لکھتے ہیں ان سے قاری کو یہ شکایت نہیں ہوتی کہ تم بعید از قیاس یا ناقابلِ اعتبار باتیں لکھ رہے ہو، بلکہ شکایت یہ ہوتی ہے کہ تم نے فلاں فلاں واقعات یا کرداروں کے لیے مناسب پس منظری حالات نہیں مہیا کیے جن کی روشنی میں وہ واقعات یا کردار بعید از قیاس نہ رہ جاتے۔ چنانچہ ارسطو نے، جو یونانی المیے کے بعید از قیاس واقعات کا سخت نکتہ چیں ہے، اس بات کی وضاحت کردی ہے کہ کسی واقعے کے ہونے کا احتمال ہی اس کی واقعیت کی دلیل ہے۔ اور اگر کوئی واقعہ تاریخی ہے تو پھر اس کے بعید از قیاس ہونے کا سوال ہی نہیں پیدا ہوتا۔ پریم چند کو یہ مقولہ بہت پسند تھا کہ افسانے میں سب کچھ سچ ہوتا ہے سوائے نام اور تاریخ کے، اور تاریخ میں سب کچھ جھوٹ ہوتا ہے سوائے نام اور تاریخ کے۔ یعنی افسانہ ایک طرح کی تاریخ ہوتا ہے اور کسی بات کے سچ ہونے کا سب سے بڑا ثبوت ہی یہ ہے کہ تاریخ اس پر گواہ ہو۔

اس طرح افسانہ نگار کو قدم قدم پر بے ایمانی کا لالچ رہتا ہے، اسے معلوم ہے کہ وہ افسانے میں جو کچھ بھی لکھ دے گا، قاری اسے قبول کرلے گا۔ اسے یہ بھی معلوم ہے کہ بہت سی باتیں ایسی ہیں جن کو اگر وہ بیان نہ کرے تو کردار نگاری مکمل نہ ہوگی، لیکن اگر بیان کردے تو اس کی غیر جانبداری مجروح ہوگی۔ پریم چند بھی اس نکتے سے پوری طرح آگاہ تھے۔ لیکن جیسا کہ "منتر" نامی افسانے کے اقتباس سے ظاہر ہوا ہوگا وہ کردار کی تصویر کشی کو غیر جانبداری کے التباس پر ترجیح دینے سے گریز نہیں کرتے تھے۔ "منتر" اسی وجہ سے ایک ناکام افسانہ ہے کہ کردار کی بے مثال تصویر کشی کے باوجود وہ اپنے اسلوب میں غیر جانب دارانہ رنگ قائم نہ رکھ سکے اور سانپ کا زہر جھاڑنے والے بوڑھے اور ڈاکٹر چڈھا دونوں کردار دل میں غیر معمولی چابک دستی کے باوجود آخری تجزیے میں یہ دونوں کردار محض پریم چند کی کٹھ پتلیاں بن کر رہ گئے۔ لہٰذا قاری کو ایک دھوکے کا احساس ہوتا ہے۔ ممکن ہے یہ سب اسی طرح ہوا ہو جس طرح پریم چند نے بیان کیا ہے لیکن اپنی ہمدردیاں پوری طرح ظاہر کردینے کی وجہ سے وہ یہ کہتے ہوئے نظر آتے ہیں کہ تمام کامیاب اور متمول ڈاکٹر بے مروّت اور سنگدل ہوتے ہیں اور تمام غریب اور بے مایہ لوگ بامروّت اور رحم دل ہوتے ہیں۔

مندرجہ بالا خیالات کی روشنی میں یہ نتیجہ نکالنا مشکل نہیں کہ افسانوی اسلوب ایک طرح کی نقاب پوشی کا تقاضا کرتا ہے، محض اعلا درجے کی کردار نگاری کا نہیں۔ ضروری یہ ہے کہ کردار نگاری کے ساتھ ساتھ افسانہ نگار اپنی رائے، تاثر اور ہمدردی کو بے نقاب نہ کرے بلکہ اگر اسے یہ سب پیش بھی کرنا ہے تو اسلوب کے ان طریقوں کو اختیار کرے کہ قاری

کو اس کی موجودگی کا احساس نہ ہو، یا بہت کم ہو۔ زیرِ بحث افسانے میں تو پریم چند نے اتنے ہی پر بس نہیں کی ہے کہ پہلے پیراگراف میں بوڑھے کے خدشات کا تذکرہ کر کے ڈاکٹر چڈھا کی سرد مہری اور سنگ دلی کو واضح کر دیں۔ چند ہی جملوں بعد جب ڈاکٹر چڈھا بوڑھے کو دھتکار کر گولف کھیلنے چلے ہی جاتے ہیں تو پریم چند بوڑھے کے تاثرات یوں بیان کرتے ہیں :" دنیا میں ایسے لوگ بھی ہوتے ہیں جو اپنی تفریح کے لیے دوسروں کی زندگی کی بھی پروا نہیں کرتے! شاید اس پر اب بھی اسے وشواس نہ ہوتا تھا۔ مہذب دنیا اس قدر بے حس اور سنگ دل ہے، اس کا ایسا تعجب انگیز احساس اسے اب تک نہ ہوا تھا۔" یہاں تک پہنچتے پہنچتے قاری انصاف اور رحم کی دہائی دینے لگتا ہے۔ یہ سب باتیں تو افسانے کے پہلے ہی دو تین جملوں میں بیان ہو چکیں، اب ان کا ڈھول کیوں پیٹا جا رہا ہے؟ خاص کر جب اس شور و غل کے باعث بوڑھے کے کردار کی معنویت اور شدت بھی مجروح ہو رہی ہے۔ بوڑھا کوئی دودھ پیتا بچہ نہ تھا اور دنیا سے بہت دور کسی پہاڑ کی غار میں نہ رہتا تھا کہ اسے شہر والوں، یا پریم چند کی زبان میں "مہذب دنیا" کے طور طریقوں کا پتا نہ ہو۔ آگے پریم چند خود کہتے ہیں کہ "بوڑھا چاروں طرف سے مایوس ہو کر ڈاکٹر چڈھا کے پاس آیا تھا۔" ظاہر ہے کہ چاروں طرف سے مایوس ہونے سے مراد یہی ہے کہ اس نے اور ڈاکٹروں حکیموں کو بھی دکھایا ہوگا، اور "مہذب دنیا" سے اس کی ملاقات پہلی بار ڈاکٹر چڈھا کے ذریعے نہیں ہو رہی تھی۔ لیکن پریم چند کو اپنی ہمدردی اور رائے ظاہر کرنے، یعنی اپنے قاری پر جبر کرنے کی اتنی جلدی ہے کہ وہ یہ بھی بھول جاتے ہیں کہ افسانے کا جبر ایک دو دھاری تلوار ہے۔ اس سے قاری کا دین ایمان ہی نہیں، خود

افسانہ نگار کا صحیفہ بھی قبل ہو سکتا ہے۔

تو پھر افسانوی اسلوب کیسا ہو؟ کیا اسلوب کی حیثیت موضوع سے ہٹ کر بھی متعین ہو سکتی ہے؟ اگر نہیں، تو موضوع کی اہمیت ہے یا اسلوب کی؟ لیکن اگر یہ فرض کیا جائے کہ اہمیت موضوع کی ہے تو پھر کیا یہ ثابت کرنا ممکن ہے کہ موضوع کوئی ایسی چیز ہے جسے الفاظ سے الگ کر کے دکھایا یا بیان کیا جا سکتا ہے؟ یہ سوال بھی اُٹھ سکتا ہے کہ اگر موضوع کوئی جداگانہ شئے نہیں ہے تو پھر اسلوب کا تصور آیا کہاں سے؟ اس سوال کا جواب تو یہ ممکن ہے کہ اسلوب کا تصور، یعنی اس کا مجرّد خیال، دراصل موضوع کی حیثیت کو سمجھ نہ پانے یا اس کی حیثیت کو غلط سمجھنے کا نتیجہ ہے، کیوں کہ اگر یہ بات سمجھ لی جاتی کہ موضوع ہی اسلوب ہے تو اسلوب کا الگ سے تصور بنانے یا فرق کرنے کی ضرورت نہ تھی۔ ڈاکٹر جڈھا والے افسانے کی مثال شاید اس بات کو ظاہر کرنے کے لیے کافی ہو کہ افسانے کی ناکامی (یعنی اس کے موضوع کی ناکامی) دراصل اس کے اسلوب کی ناکامی ہے۔ یہ سوال اکثر اُٹھا ہے کہ اسلوب کی اساس دراصل کس چیز پر ہے، موضوع پر، یا مصنّف پر، یا اس کے عہد پر، یا زبان پر؟ اس سوال کے مختلف جواب مختلف زبانوں میں دیے گئے ہیں۔ ہمارے یہاں فرانسیسی نقاد بوفوں (Buffon) کا یہ قول اکثر نقل کیا گیا ہے کہ اسلوب دراصل شخصیت کا اظہار ہے۔ لیکن بوفوں کا اصل قول Le Style C'est I'Homme meme اس کے انگریزی ترجمے Style is the man اور اس کے اُردو ترجمے کہ اسلوب دراصل خود شخص ہے، سے کوئی خاص علاقہ نہیں رکھتا۔ یوں بھی یہ کہہ دینا کہ Style Is the man دندان تو جملہ در دہانند کی طرح کی بات ہے۔ کیونکہ اس سے

بہ کچھ ثابت نہیں ہوتا۔ اسلوب اگر شخصیت کا اظہار ہے تو پھر اسلوب کا مطالعہ چھوڑ کر شخصیت کا مطالعہ مفید ہوگا۔ لیکن شخصیت کے مطالعے سے یہ بات بالکل نہیں واضح ہوتی کہ پریم چند کہیں کہیں فارسی آمیز، کہیں کہیں سادہ، کہیں کہیں بہت زیادہ عبارت آرائی پر مبنی اور کہیں کہیں تشبیہہ و استعارے سے بے حد مملو زبان کیوں لکھتے ہیں۔ شخصیت کا مطالعہ تو ہمیں صرف یہ بتاتا ہے کہ پریم چند ایک دلچسپ، دل کش، ہنسوڑ شخصیت کے مالک تھے۔ ان پر آریہ سماج کا بھی اثر تھا، اور مہاتما گاندھی کا بھی۔ وہ رشوت سے گریز کرتے تھے لیکن اپنی تحریروں کے معاوضے کے بارے میں بڑے سخت تھے۔ وہ امتیاز علی تاج کے بجائے صبحِ امید کے مدیر کو ترجیح دیتے ہیں کیوں کہ امتیاز علی تاج صرف بارہ روپے فی مضمون دیتے ہیں، جب کہ "صبحِ امید" پندرہ سے بیس تک دینے کو تیار ہے۔ وہ ہندو مُسلم ملاپ کے حامی تھے لیکن وہ ہندو کو ہندو اور مسلمان کو مسلمان بھی سمجھتے تھے۔ ظاہر ہے کہ شخصیت کے نقوش یا انسان کے ظاہری یا باطنی خدوخال دلچسپ ہوں یا نفرت انگیز، اسلوب کی دل کشی یا قوت یا محض خدوخال کا بیان یا توجیہ، شخصیت کے حوالے سے نہیں ہوسکتا۔

اور یہ مسئلہ اپنی جگہ پر برقرار رہتا ہے کہ افسانوی اسلوب کیسا ہونا چاہیے؟ پریم چند یا کسی بھی افسانہ نگار کا اسلوب کیسا ہے؟ اس کا تعین اس وقت ممکن ہے جب یہ طے ہوجائے کہ اسلوب کے عینی تقاضے کیا ہیں؟ اسلوب کے عینی تقاضے کی تعریف یہ کہہ کر ممکن نہیں ہے کہ اسلوب شخص کا اظہار ہوتا ہے، ہوتا ہوگا۔ لیکن اگر یہ شخص کا اظہار ہے تو جتنے شخص اتنے اسلوب۔ ان میں اچھے یا بُرے یا کامیاب، ناکام کی تشخیص کیونکر ہو؟ یہاں بات پھر اسی کش مکش کی طرف لوٹ جاتی ہے کہ جب افسانہ نگار اور

قاری کے درمیان ایک زبردست معاہدہ موجود ہے کہ افسانہ نگار جو بھی کہے گا۔ قاری اس پر اعتبار کرے گا تو کیا افسانہ نگار کی ذمّے داری یہ نہیں ٹھہرتی کہ وہ کچھ نہ کہے، صرف دکھلادے؟ بیان نہ کرے، صرف پیش کردے؟ لیکن اگر صرف دکھانا اور پیش کرنا ہی افسانہ نگار کا منصب ٹھہرا تو افسانہ کیوں لکھا جائے؟ افسانہ تو لکھا ہی اس لیے جاتا ہے کہ افسانہ نگار کو کچھ بیان کرنا ہے۔ لہٰذا افسانوی اسلوب دراصل بیان اور پیش کش کے درمیان کش مکش کا اظہار ہے اور یہ کش مکش زبان کی سطح پر طے ہوتی ہے، یا ظاہر ہوتی ہے۔ اس لیے اسلوب کی اساس دراصل زبان پر ہے، نہ مصنف پر نہ موضوع پر۔ مصنف کا عہد اس پر ایک حد تک اثر انداز ضرور ہوتا ہے۔ لیکن پریم چند کی حد تک عہد کا اثر بہت کم ہی ثابت ہو سکتا ہے، کیونکہ انھوں نے اپنے عہد کا آغاز خود ہی کیا۔ ان کے پہلے اُردو ادب میں افسانے کا باقاعدہ وجود نہ تھا۔ اس لیے افسانے کا کوئی عہد ان کے پہلے یا ان کے وقت میں موجود نہ تھا، جس کی روشنی میں ان کا اسلوب کسی حد تک مرتب ہو سکتا۔

فلوبیئر نے اسی کش مکش سے آزاد ہونے کے لیے پہلے تو یہ نظریہ پیش کیا کہ فن پارہ میں غیر شخصیت ہونا چاہیے۔ اس نے مادام لروائے داشانت پی (Mme. Leroyer de Chantepie) کے نام ایک خط میں لکھا کہ "فن کار کو اپنے فن پارے میں اسی طرح ہونا چاہیے جس طرح خدا اپنی تخلیق میں۔ نادیدہ، لیکن مکمل قوت والا، جسے ہم جگہ جگہ محسوس کریں لیکن دیکھیں کہیں نہیں"۔ مگر مشکل یہ ہے کہ بقول رولاں بارت "فن اور حقیقت کے درمیان لامحالہ ایک طرح کی Discrepancy ہوتی ہے"۔ فلوبیئر خدا بننا

چاہتا تھا۔ یعنی وہ حقائق کو اس طرح دکھانا چاہتا تھا جیسے کہ وہ در اصل ہیں، لیکن اگر یہ ثابت ہو جائے، یا ثابت نہ ہو صرف اس بات کا شک ہو جائے کہ یہ سب محض التباس ہے۔ یہ معاملہ اشیا کا نہیں، بلکہ اشیا کو محسوس کرنے کے طریقے کا ہے، تو کیا ہوگا؟ بقول پیٹرک سوئنڈن پھر اس کے دو ہی حل ممکن ہیں۔ یا تو ناول نگار اپنے شبہات کا اظہار ناول ہی میں کر دے، یا پھر اصرار کرے، ضد کرے۔ قاری کو یقین دلائے یا مطمئن کرے کہ جو کچھ وہ لکھ رہا ہے وہ دکھاتا ہے، بتاتا نہیں لیکن اشیا جب ایک بار دیکھ لی جائیں (یعنی ان کا ادراک کر لیا جائے) تو پھر وہ اس ذات سے آزاد نہیں ہو سکتیں جس نے ان کا ادراک کیا ہے۔ ادراک کرنے والی ذات سے آزاد نہ ہونے کے معنی یہ ہیں چوں کہ اس ذات کے ارادے، خواہشات، تقاضے، یہ سب اس شے کے ادراک پر اور اس طرح اس شے کی خود اپنی ہستی پر اثر انداز ہوتے ہیں، پھر فن کار یا تو صرف انھیں چیزوں کا اظہار کرے جو اس کے اپنے بطون میں بند ہیں، اس کی اپنی ذات کا حصہ ہیں۔ یا اس بات پر صبر کرے کہ حقیقت کا جو بھی اظہار وہ کرے گا اس میں اس کا ذاتی رنگ شامل ہوگا۔ اور پھر بھی اسے اپنے قاری کو مطمئن کرنا ہوگا کہ یہی اصل حقیقت ہے۔ اس مشکل کو حل کرنے کے لیے فلوبیئر نے لوئیز کولے (Louise Colet) کے نام خط میں اپنے مشہور خیال کا اظہار کیا کہ اس کی نظر میں وہ کتاب بہترین ہے، وہ کتاب جس کی تخلیق کرنا اس کی تمنا ہے، جو محض نفی کے بارے میں ہو، یعنی کسی چیز کے بارے میں نہ ہو۔ ایسی کتاب جو کسی ظاہری شے سے متعلق نہ ہو، بلکہ محض اسلوب کی قوت سے اپنے کو قائم کرے۔ بہترین کتابیں وہی ہو سکتی ہیں جن میں مواد کم سے کم ہو لیکن اظہار زیادہ سے زیادہ، یہاں تک

کہ اظہار خالص فکر کی حد میں داخل ہو جائے۔ لیکن ایسا ہونا کہاں ہے؟
اسلوب حقائق کو قائم کرنے کی کوشش کرتا رہتا ہے، لیکن در حقیقت
جو کچھ قائم ہوتا ہے وہ حقائق کا وہ تاثر ہوتا ہے جو فن کار نے حاصل کیا
ہوتا ہے۔ اس کی اصلیت اور جھوٹ کا ذمّے دار وہ خود ہوتا ہے۔

مثال کے طور پر یہ افسانے کا مشہور مفروضہ ہے کہ مکالمے میں وہی
زبان لکھنی چاہیے جو خود اصل کردار استعمال کرتا ہو، یا جو اس کردار کے
مزاج اور ذہن سے مطابقت رکھتی ہو۔ پریم چند نے اس مفروضے پر ایک
حد تک عمل کیا۔ لیکن اردو زبان جس طرح لکھی جاتی ہے اس میں یہ ممکن ہی
نہیں کہ اودھی، بھوجپوری یا برج جیسی بولیوں کی آوازیں ظاہر ہو سکیں، اور
نہ صرف یہ کہ آوازیں، بلکہ ان بولیوں کی قواعد بھی کھڑی بولی یعنی اردو سے
بہت مختلف ہے، اس لیے در حقیقت ان زبانوں میں مکالمہ لکھنا گویا کئی
زبانوں میں افسانہ لکھنا ہے۔ کیوں کہ کوئی کردار بھوجپوری بولے گا، کوئی کھڑی
بولی، کوئی اودھی وغیرہ۔ پھر الفاظ کا تلفظ بدل کر لکھنے میں سیکڑوں طرح
کی قباحتیں ہیں جن کا تعلق تلفظ کی ادائیگی میں مشکل سے لے کر مفہوم تک
رسائی اور بدلے ہوئے تلفظ کے ساتھ لکھنے میں پیدا ہونے والی بدصورتی
سے ہے۔ بہر حال حتی المقدور الفاظ کی اصل شکل بریکٹ میں لکھ کر، یا
نسبتاً مختلف زبان لکھ کر ہم کوشش کرتے ہیں کہ مکالمے کی زبان اور
کردار کے ذہن و مزاج میں ممکن حد تک مطابقت پیدا ہو جائے، ورنہ
عام طور پر قاری کو یہ فرض کرنا پڑتا ہے کہ وہ اصل مکالمہ نہیں بلکہ اس
کا اردو ترجمہ پڑھ رہا ہے۔ اس لیے پریم چند یا کسی بھی اردو افسانہ نگار
کے اسلوب کی نشان اس کے مکالموں میں اسی وقت ظاہر ہوتی ہے

جب کہ مکالمے میں ترجمے کا بھی احساس ہو۔ اس حقیقت کو پرکھنے کے لیے "شطرنج کے کھلاڑی" کے مکالموں کا مقابلہ کسی ایسے افسانے مثلاً "راہِ نجات" کے مکالموں سے کیجیے جس کے کردار دراصل اُردو بولنے والے نہ ہوں۔ "شطرنج کے کھلاڑی" کے مکالموں میں جو محاورے استعمال ہوئے ہیں وہ کسی اور افسانے میں نہ ملیں گے، کیوں کہ اس افسانے میں تمام کردار اپنی اصل زبان میں گفتگو کرتے ہیں اور "راہِ نجات" کے کرداروں کا مکالمہ اصلی نہیں بلکہ ترجمہ ہے۔ یہ مکالمہ کامیاب اس لیے ہے کہ پریم چند اگرچہ کھڑی بولی میں لکھ رہے ہیں لیکن کرداروں کے ذریعے بیان ہونے والے خیالات کی سطح وہی یا تقریباً وہی ہے جس کی ہم کسی ان پڑھ گانو والے سے توقع کر سکتے ہیں۔ ان مکالموں کی قوت ان کے نام نہاد اصلی پن میں نہیں، بلکہ اس بات میں ہے کہ وہ ترجمہ (یعنی ذہنی ترجمہ) ہوتے ہوئے بھی پوری طرح زندہ اور لفظ بہ لفظ متحرک ہیں۔ ملاحظہ ہو:

بدھو نے کہا: میں جو تمھاری جگہ ہوتا تو بنا اس کا گھر جلائے نہ مانتا۔

جھینگر نے سنجیدگی سے جواب دیا: چار دن کی زندگانی میں دشمنی اور عناد سے فائدہ ہی کیا؟ میں تو برباد ہوا ہی، اسے برباد کر کے کیا ہوگا؟

بدھو نے کہا: بس یہی تو آدمی کا دھرم ہے لیکن بھائی غصّے کے قابو میں آکر عقل اُلٹی ہو جاتی ہے۔

اس کے برخلاف "شطرنج کے کھلاڑی" کا ایک مکالمہ دیکھیے:

مرزا: آپ کی چال ہو چکی ہے۔ خیریت اسی میں ہے کہ مہرہ اسی گھر میں رکھ دیجیے۔

میر: اس گھر میں کیوں رکھوں؟ میں نے مہرے کو ہاتھ سے

چھوڑا کب تھا؟

مرزا: آپ قیامت تک مہرے کو نہ چھوڑیں گے تو کیا چال ہی نہ ہوگی؟

فرزیں پٹتے دیکھا تو دھاندلی کرنے لگے۔

میر: دھاندلی آپ کرتے ہیں۔ ہار جیت تقدیر سے ہوتی ہے۔ دھاندلی کرنے سے کوئی نہیں جیتتا۔

مرزا: یہ بازی آپ کی مات ہوگئی۔

اس مکالمے میں ترجمے کا شائبہ تک نہیں، یہ زبان پر قائم ہے اور "راہِ نجات" کا مکالمہ خیالات پر۔ پریم چند اس معنی میں ارسطو کے ہم نوا ہیں کہ مکالمے کی حد تک اور بولنے والے کی ذہنی سطح کی حد تک وہ جو چاہتے ہیں بن بیٹھتے ہیں۔ مثلاً "مہاتیرتھ" میں اندرمنی کہتے ہیں:

> تو میں جاتا ہوں۔ لیکن یاد رکھنا یہ ہتیا تمھاری گردن پر ہوگی۔ اگر لڑکے کو تندرست دیکھنا چاہتی ہو تو اسی دایہ کے پاس جاؤ۔ اس کی منت سماجت کرو، معذرت طلب کرو—— تمھارے بچے کی زندگی اس کی نگاہِ کرم کی مرہونِ منت ہے۔

یہ زبان کوئی زبان ہی نہیں۔ اس چھوٹی سی تقریر میں بیان کی غلطیاں بھی ہیں۔ لیکن مکالمہ پھر بھی بول رہا ہے۔ اندرمنی گھر میں کون سی زبان بولتے ہوں گے، ہمیں اس سے سروکار نہیں لیکن ہم یہ ضرور جانتے ہیں کہ مندرجہ بالا مکالمہ اصلی نہ ہوتے ہوئے بھی زندہ مکالمہ ہے، کیونکہ اس کی سطح اندرمنی کی اس ذہنی تصویر سے مطابقت رکھتی ہے، جو ہم نے بنا

رکھی ہے۔ اس کی دلیل دیکھنا ہو تو بوڑھی دایہ کے یہ الفاظ سنیے:

کیلاسی بھی ایک گاڑی میں بیٹھی سوچ رہی تھی: ان بھلے آدمیوں کو اب بھی دُنیا کی فکر نہیں چھوڑتی۔ وہی کاروبار اور لین دین کا تذکرہ۔ رودر اس وقت یہاں ہوتا تو بہت دیر میری گود سے نہ اترتا۔ لوٹ کر اسے ضرور دیکھنے جاؤں گی۔ ہے بھگوان کسی طرح گاڑی چلے۔ گرمی کے مارے جان نکل رہی ہے۔ اتنی گھٹا اُمڈی ہوئی ہے لیکن برسنے کا نام نہیں لیتی۔ معلوم نہیں ریل والے دیر کیوں کر رہے ہیں۔

خیالات کی بے ربطی سے زیادہ ان کی سطح قابلِ لحاظ ہے۔ بے ربطی بھی قابلِ لحاظ ہے، کیوں کہ اصلیت کا التباس پیدا کرتی ہے، لیکن سوچنے کا ڈھنگ اور مشاہدے کا طریقہ اندرمنی سے بالکل مختلف ہے۔ یہی اسلوب کا کمال ہے۔

اپنے مجموعے "میرے بہترین افسانے" کے دیباچے (مورخہ ۱۹۳۳) میں پریم چند نے اس نظریے کی تائید کی ہے کہ مصنّف کو اپنے افسانے میں ہمہ وقت موجود اور ظاہر رہنا چاہیے۔ وہ کہتے ہیں: "آج کے ناول میں ہم قدم قدم پر مصنّف کے خیال سے اس کی ذہنی کیفیت اور تربیت سے واقف ہو جاتے ہیں۔ یہ خیالات جس قدر موثر ہمہ گیر اور مکمل ہوتے ہیں اسی قدر مصنّف کی وقعت ہمارے ذہن میں بڑھ جاتی ہے۔" یعنی پریم چند اپنے قاری کی گردن اپنے ہاتھ میں رکھنا چاہتے ہیں۔ اگرچہ ان کا یہ قول کامیو کے اس بیان کی یاد دلاتا ہے کہ ناول مختصر کی ہوئی ایک کائنات ہے۔" جہاں آخری فیصلے سنائے

جاتے ہیں۔" لیکن درحقیقت پریم چند افسانوی جبر کے تحکم کو تحسین کی نگاہ سے دیکھتے ہیں اور کامیو کی کائنات میں آخری فیصلے صرف موت کے حق میں ہوتے ہیں۔ اس کائنات میں کردار خود مجرم اور خود منصف ہوتا ہے۔ اس کی سب سے اچھی مثال اس کے ناول The Fall میں ملتی ہے جس کا ترجمہ کچھ عرصہ ہوا محمد عمر میمن نے براہ راست فرانسیسی سے کیا تھا۔ کامیو کا یہ کہنا کہ ناول یا اصل زندگی دونوں کے ہیرو ایک ہی رتبہ رکھتے ہیں، کیونکہ دونوں پر بغاوت فرض ہے، سارتر کو قبول نہ تھا کیوں کہ اس کے خیال میں بغاوت کسی وابستگی کے بغیر ناممکن یا بے معنی ہے۔ پریم چند ان جھگڑوں میں نہیں پڑتے، وہ اپنے موضوع پر اپنا نقطۂ نظر حاوی کر کے ایسا اسلوب اختیار کرتے ہیں جو اس کے نقطۂ نظر کی طرف واضح یا نیم روشن یا مبہم اشارہ کر سکے۔ اگرچہ خود ان کا یہ نظریہ کہ ناول نگار کو چاہیے کہ وہ قدم قدم پر اور کھلے طور پر اپنے خیالات کے ذریعے قاری کی رہنمائی کرے، ہر جگہ پوری طرح عمل میں نہیں آیا ہے۔ "منتر" نامی افسانے کی طرح کھلے بندوں قاری کو اپنا ہم خیال بنانے کی کوشش میں افسانے کو ہی ناکام کر دینے کا عمل ان کے کمزور افسانوں میں زیادہ واضح ہے لیکن اس میں کوئی کلام نہیں کہ اپنے کامیاب ترین افسانوں میں بھی وہ قاری کی گردن نہیں تو بجیل اپنے ہاتھ میں رکھتے ہیں مگر ان کے اسلوب کا کمال یہ ہے کہ ان کا یہ طرزِ عمل فوراً واضح نہیں ہوتا، بلکہ اکثر تو بہت غور کے بعد ہی محسوس ہوتا ہے کہ پریم چند نے شعوری یا غیر شعوری طور پر قاری کے نقطۂ نظر کو مسترد یا معطل کر کے اپنا نقطۂ نگاہ قائم کرنے کی کوشش کی ہے۔ ان کی زبان یعنی ان کے تشبیہی اور استعاراتی

الفاظ، ان کے اشاراتی اور بیانیہ الفاظ کا مطالعہ اس نکتے کی کلید ہے۔ مثال کے طور پر ان کا ایک نہایت کامیاب افسانہ " راہِ نجات "۔ یوں شروع ہوتا ہے :

سپاہی کو اپنی لال پگڑی پر، عورت کو اپنے گہنوں پر اور وید کو اپنے سامنے بیٹھے مریضوں پر جو ناز ہوتا ہے وہی کسان کو اپنے لہلہاتے ہوئے کھیت کو دیکھ کر ہوتا ہے۔ جھینگر اپنے اکھ کے کھیتوں کو دیکھتا ہے تو اس پر نشہ سا چھا جاتا ہے۔

جھینگر کا کردار ابھی ہم پر ظاہر نہیں ہوا ہے، ابھی ہمیں یہ بھی نہیں معلوم کہ چند ہی منٹوں بعد اس کی لڑائی بدھو گڈریے سے ہونے والی ہے جس میں زیادتی جھینگر سے شروع نہ ہوگی لیکن مجموعی زیادتی اور بے صبری اور بے مروّتی کا اظہار جھینگر کی طرف سے زیادہ ہوگا۔ جھینگر اپنے کرداری ارتقا کی جس منزل میں اس وقت ہے وہ پریم چند کو ناپسند ہے، اس لیے (غالباً) غیر شعوری طور پر وہ جھینگر کے جائز فخر و غرور کے لیے جو مثالیں لائے ہیں وہ سب کی سب تحقیری یا اگر تحقیری نہیں تو تحقیر اور بُرائی کا پہلو لیے ہوئے ہیں۔ چنانچہ جھینگر کا غرور اس طرح کا ہے جیسے سپاہی کو اپنی لال پگڑی پر ہوتا ہے۔ سپاہی جو سامراج اور استحصال کی زندہ مثال ہے۔ یا یہ غرور اس طرح کا ہے جیسا عورت کو اپنے گہنوں پر ہوتا ہے۔ ہمارے سماج میں آج بھی عورت دوئم درجے کی حیثیت رکھتی ہے اور اس کا زیوروں، یعنی نمایش، نام و نمود اور

ظاہری دولت سے لگاؤ مشہور ہے۔ زیور جو محض مایا ہیں، عورت یا بیوقوف ہی لوگ ان پر غرور کر سکتے ہیں۔ یا یہ غرور اس طرح کا ہے جیسا ویدجی کو مریضوں کے ہجوم پر ہوتا ہے۔ حالانکہ ظاہر ہے کہ مریضوں کا ہجوم لوگوں کے دُکھ اور بیماری اور تکلیف کا آئینہ دار ہے۔ اس پر غرور وہی لوگ کر سکتے ہیں جو خود غرض اور ہوس کے بندے ہیں۔ اب جھینگر براہِ راست سامنے آتا ہے اور ہمیں بتایا جاتا ہے کہ اپنے لہلہاتے ہوئے کھیت کو دیکھ کر اسے نشہ سا آجاتا ہے یعنی وہ ایک ایسی ہستی بن جاتا ہے جس کو اپنے آپ پر قابو نہیں۔ ان چار مثالوں کا شعوری یا غیر شعوری انتخاب پریم چند اور جھینگر کا رشتہ واضح کر دیتا ہے کہ پریم چند کی رائے جھینگر کے بارے میں اچھی نہیں ہے۔

اسی طرح "فلسفی کی محبت" نامی افسانہ یوں شروع ہوتا ہے:

> لالہ گوپی ناتھ کی طبیعت دورِ شباب ہی سے فلسفے کی جانب مائل تھی۔ ابھی وہ انٹرمیڈیٹ کلاس ہی میں تھے کہ مل اور برکلے ان کے نوکِ زباں ہو گئے تھے وہ ہر قسم کی دلچسپیوں اور تفریحوں سے الگ رہتے یہاں تک کہ کالج کے کرکٹ میچوں میں بھی ان کا جوشِ تماشا بیدار نہ ہوتا۔ زندہ دلی، رنگین طبع بذلہ سنج احباب کی صحبت سے کوسوں بھاگتے اور ان سے حسن و محبت کا ذکر کرنا تو گویا شیطان کو لاحول سُنانا تھا۔

افسانہ یوں ہے کہ لالہ گوپی ناتھ پہلے فلسفے اور پھر سماج سدھار

کی طرف مائل ہو کر خدمتِ خلق اور شادی نہ کرنے کا عہد کر لیتے ہیں۔ لیکن کئی سال کے بعد وہ اپنے اسکول کی ہیڈ مسٹریس آنندی سے عشق کرنے لگتے ہیں اور خفیہ غیر رسمی شادی کر لیتے ہیں۔ ایک بچہ ہوتا ہے، تمام تہلکہ مچ جاتا ہے۔ لیکن لالہ گوپی ناتھ اپنے اندر یہ ہمّت نہیں پاتے کہ آنندی سے سچے عشق کے باوجود اس کو کھلے طور پر اپنا لیں۔ وہ اُسے تقریباً چھوڑ دیتے ہیں اور بعد میں بہت ہمّت کر کے اس سے خفیہ طور پر ملتے ہیں۔ دُنیا پر راز کھُل چکا ہے لیکن اب بھی ان میں جرأت نہیں کہ آنندی کو باقاعدہ بیوی بنا لیں۔

اس خلاصے کی روشنی میں "فلسفی کی محبّت" کے آغاز پر دوبارہ نظر ڈالیے تو صاف معلوم ہوتا ہے کہ پریم چند نے شروع سے ہی لالہ گوپی ناتھ کے خلاف ایک رویّہ اپنا لیا ہے اور غیر شعوری طور پر وہ آپ کو بھی اسی رویّے کی طرف لے جانا چاہتے ہیں۔ بظاہر تو شروع کے ان جملوں میں کوئی ایسی بات نہیں جس سے لالہ گوپی ناتھ کی داخلی زندگی کا پتا چلے اور ایسا ایک بھی فقرہ نہیں جو ان کے انجام کی طرف اشارہ کرے۔ لیکن پوری عبارت میں ایک خفیف سا تمسخر موجود ہے جس کی وجہ سے چوکنّے قاری کو احساس ہو جاتا ہے کہ لالہ گوپی ناتھ ملنے کے لائق شخص نہیں ہیں۔ لالہ صاحب کی طبیعت دورِ شباب سے ہی مائل تھی۔ لیکن فلسفے کی طرف! پھر معلوم ہوا کہ وہ محض مائل ہی نہیں، بلکہ بعض فلسفیوں کے حافظ بھی تھے۔ وہ دل چسپی اور تفریح سے الگ رہتے، لیکن ان میں جوشِ تماشا کی کمی نہ تھی۔ صرف بیداری کی کمی تھی! وہ احباب کی صحبت سے کوسوں دور بھاگتے (کوسوں دور بھاگنا

عام طور پر ایک تحقیری محاورہ ہے)، عشق و حُسن کا ذکر ان کے لیے لاحول تھا اور وہ شیطان۔

یہ پیراگراف خاصا طویل ہے اور اسی طرح کے اشاروں سے بھرا ہوا ہے۔ یہ تمام عبارت خاموش کنایہ زنی کی بہترین مثال ہے اور یہ افسانہ پریم چند کے اعلا افسانوں میں سے ہے۔ لیکن اگر اسی کو بیدی یا منٹو لکھتے تو شاید دنیا کے اعلا افسانوں میں سے ہوتا۔ موجودہ صورت میں یہ ایک ہیرا ہے جو ٹھیک سے تراشا نہیں گیا ہے۔ نقطۂ نگاہ یعنی پسند ناپسند کا اس طرح در آنا کہ اس سے افسانہ آگے بڑھے، اور چیز ہے۔ اور نقطۂ نگاہ کا افسانہ کے بہاو میں حارج ہونا اور چیز۔ آخر الذکر کی مثال پریم چند کے بہترین افسانے "کفن" میں ملتی ہے۔ میں "کفن" کو بے تکلف دُنیا کے افسانوں کے سامنے رکھ سکتا ہوں لیکن شرط یہ ہے کہ اس میں وہ پیراگراف نہ ہو جو یوں شروع ہوتا ہے۔

> جس سماج میں دن رات کام کرنے والوں کی
> حالت ان کی حالت سے کچھ بہت اچھی نہ تھی اور
> کسانوں کے مقابلے میں وہ لوگ جو کسانوں کی
> کمزوریوں سے فائدہ اُٹھانا چاہتے تھے کہیں
> زیادہ فارغ البال تھے۔ وہاں اس قسم کی ذہنیت
> پیدا ہو جانا کوئی تعجب کی بات نہ تھی۔

ساری عبارت ژولیدہ اور بقیہ افسانے کے سادہ اسلوب سے جو چھوٹے جملوں اور آسانی سے ادا ہو سکنے والے الفاظ پر مبنی ہے (پہلے پیراگراف کے بنیادی الفاظ یہ ہیں: جھونپڑا، باپ بیٹا، بُجھا ہوا الاؤ، خاموش

پچھاڑیں کھا رہی تھی، دل خراش، جاڑے کی رات) بالکل الگ ہے۔اس ایک پیراگراف کے علاوہ افسانہ (اور بہت سے پہلوؤں کے علاوہ) Black Humour کا شاہکار نمونہ ہے۔ اور اُردو افسانے میں ایک نئے اسلوب کا آغاز کرتا ہے۔

(۱۹۸۰)

انور سجّاد، انہدام یا تعمیرِ نو

انور سجاد کا کہنا ہے کہ وہ تمام عمر ایک ہی افسانہ لکھتے رہے ہیں جس کا موضوع ہے جبر کے خلاف احتجاج۔ وہ یہ بھی کہتے ہیں کہ وہ اپنے افسانوں میں جس چیز کا سب سے زیادہ خیال رکھتے ہیں وہ افسانے کی نثر یا زبان ہے۔ وہ بار بار لکھنے، کاٹنے، حذف و اضافہ کرنے، اصلاح و ترمیم کے بعد ہی افسانہ مکمل کر پاتے ہیں۔ اگر یہ دونوں باتیں صحیح ہیں تو ان کی روشنی میں انور سجاد کے افسانوں کی مابعد الطبیعیات اور جمالیات کے بارے میں بعض نتائج نکالے جا سکتے ہیں۔ لیکن کسی فن پارے میں مصنف نے کیا رکھنا چاہا ہے اس کا ثبوت صرف ان باتوں سے مل سکتا ہے جو اس فن پارے میں موجود ہیں، ان باتوں سے نہیں جو مصنف نے اس کے بارے میں کہی ہیں۔ انور سجاد کا معاملہ یہ ہے کہ ان کے افسانوں کو بعض حلقوں میں قبول اور بعض حلقوں میں رد کیا گیا ہے لیکن قبول کرنے والے اور رد کرنے والے

دونوں محض سطحی باتوں میں الجھے رہے ہیں، یا پھر افسانوں کے بجائے افسانے کے بارے میں اپنے مفروضوں کی بنیاد پر ان کی تحسین یا تنقیص کرتے رہے ہیں۔ گذشتہ بیس برسوں میں افسانے کے بارے میں بہت سے مفروضات کا انہدام ہوا ہے، لیکن ان کی جگہ ابھی نئے مفروضات قائم نہیں ہوتے ہیں۔ انور سجاد کے افسانے نئے مفروضات کے قیام میں ہمارے معاون ہو سکتے ہیں لیکن اس کے ضروری ہے کہ پرانے مفروضات کو ترک کیا جائے یا ان میں ترمیم کرنے پر رضامندی ہو، افسانہ اس لحاظ سے تھوڑی سی بدنصیب صنف سخن ہے کہ اس پر گفتگو کرتے وقت شاعری کا ذکر ناگزیر قرار دیا گیا ہے۔ اس میں کوئی شبہہ نہیں کہ افسانے اور شاعری، بلکہ تمام تخلیقی ادب کی جمالیات ایک ہے۔ لیکن اس کا مطلب یہ نہیں کہ افسانے کی شناخت شاعری کے حوالے سے یا شاعری کی شناخت افسانے کے حوالے سے ہو سکتی ہے۔ اس کا مطلب صرف یہ ہے کہ تخلیقی ادب جن بنیادوں پر قائم ہوتا ہے وہ ان بنیادوں سے مختلف ہیں جو غیر تخلیقی ادب کو قائم کرتی ہیں، اور وہ بنیادیں جن پر تخلیقی ادب کا دار و مدار ہو ایک عمومی حد بندی اور فن کارانہ سرچشمے کے طور پر تمام تخلیقی ادب میں مشترک ہیں۔ اس اشتراک کو دریافت اور بیان کرنا تنقید کا پہلا عمل ہے۔ دوسرا اور اتنا ہی اہم عمل یہ ہے کہ تخلیقی ادب کے مختلف اسالیب کو اس طرح پڑھا اور بیان کیا جائے کہ ان کی انفرادیتیں واضح ہو جائیں اور یہ کھل سکے کہ افسانہ، افسانہ کیوں اور کس طرح ہے، شاعری کیوں اور کس طرح نہیں ہے۔

انور سجاد کے یہ بیانات کہ وہ تمام عمر ایک ہی افسانہ لکھتے رہے ہیں

اور یہ کہ وہ اپنی تحریروں میں سب سے زیادہ جس چیز کا خیال رکھتے ہیں وہ نثر ہے، کسی طرح کی غلط فہمیاں پیدا کر سکتے ہیں۔ اگر ان کو محض مجرد دعووں کے طور پر قبول کیا جائے تو افسانے کے بارے میں ذاتی یا بے بنیاد مفروضے رکھنے والے نقاد اور وہ نقاد بھی جو افسانے کے بارے میں ان مفروضات پر کامل یقین رکھتے ہیں جن کو بڑی حد تک مسترد کرنے کے لیے انور سجاد کے افسانے وجود میں آئے ہیں۔ دونوں طرح کے افراد ایسے نتائج نکالیں گے یا نکال سکتے ہیں جو خود انھیں تو اچھے لگیں گے لیکن وہ انور سجاد پر پوری طرح صادق نہ آسکیں گے۔ چنانچہ ذاتی اور خود ساختہ مفروضہ رکھنے والا نقاد کہتا ہے کہ انور سجاد تیسری دنیا کے فرد کو اس کے اجتماعی تجربات کے حوالے سے سمجھنا چاہتے ہیں۔ وہ سمجھتا ہے کہ چونکہ انور سجاد جبر کے خلاف لکھتے ہیں اس لیے لامحالہ یہ بات بھی صحیح ہوگی کہ وہ انفرادی معاملات کو اجتماعی تجربات کے توسط سے بیان کرتے ہیں۔ یا وہ یہ کہتا ہے کہ انور سجاد کے کردار پیہم جد و جہد اور تصادم میں آزادی کی شبیہہ دیکھتے ہیں۔ روایتی مفروضوں والا نقاد انور سجاد کے افسانوں کے ابہام اور دھندلی فضا کے باعث ان میں ناترسیل کا جبر دیکھتا ہے وہ اس بات سے انکار کرتا ہے کہ جن افسانوں میں پلاٹ اور کردار اتنے پردوں میں چھپے ہوئے ہوں ان میں کسی انسانی صورتِ حال کے بارے میں گفتگو بھی کسی طرح ممکن ہو سکتی ہے۔

اسی طرح، انور سجاد کے افسانوں میں نثر کی مرکزی اہمیت کو نظر انداز کر کے اور یہ فرض کر کے کہ انور سجاد نثر پر اس لیے زور دیتے ہیں کہ وہ نثر اور نظم کا امتیاز مٹانا یا کم کرنا چاہتے ہیں، بعض نقادوں

نے یہ کہا ہے کہ ان کے افسانوں کا مابہ الامتیاز یہ وصف ہے کہ ان میں شعر اور نثر کی حد بندیاں ٹوٹتی ہوئی نظر آتی ہیں۔ یہ بھی کہا گیا ہے کہ انور سجاد کے افسانوں کا Appreciation اسی طرح ہونا چاہیے جس طرح شاعری کا Appreciation ہوتا ہے۔ اس کلیے میں مشکل یہ ہے کہ اگر افسانے کو اسی طرح پڑھا اور پرکھا جائے جس طرح شاعری کو پڑھا اور پرکھا جاتا ہے تو اصنافِ سخن کے طور پر شاعری اور افسانے کا وجود مشتبہ ہو جاتا ہے۔ ہم یہ سوال کر سکتے ہیں کہ پھر افسانے کو افسانہ کیوں کہیں؟ یا نظم کو نظم کیوں کہیں؟ ایسا کیوں نہ کریں کہ سب تحریروں کو فقط تحریر کا نام دیں اور افسانے اور ناول اور ڈرامے اور شاعری کا جھگڑا ہی مٹا دیں؟ معلوم نہیں انور سجاد اس سلسلے میں کیا کہیں گے، لیکن میں تو اسے ایک افسوسناک صورتِ حال کہوں گا۔

انور سجاد کے افسانوں کے بارے میں ایک بات یہ بھی کہی گئی ہے کہ ان میں کرافٹ بہت شدت سے نمایاں ہے۔ کہنے والوں نے یہ بات واضح نہیں کی کہ کرافٹ سے ان کی کیا مراد ہے، لیکن یہ واضح ہے کہ اس لفظ کو گالی کے طور پر، یا گالی کے طور پر نہیں تو بُرے معنوں میں یقیناً استعمال کیا گیا ہے۔ کرافٹ کو غالباً آرٹ کے مدِ مقابل رکھا گیا ہے۔ لیکن مشکل یہ ہے کہ کرافٹ (اگر اس نام کی کوئی چیز ہے) آرٹ کی ضد نہیں، بلکہ آرٹ کا ایک حصہ ہے۔ لہٰذا اگر کرافٹ نمایاں ہو تو آرٹ بھی نمایاں ٹھہرے گا۔ اور جہاں تک سوال افسانے یعنی فکشن کا ہے، اس میں تو کرافٹ، یعنی فن کا وہ اظہار جس میں جُزو اور کل کا آپسی ردِ عمل معمول سے زیادہ نمایاں ہو، ایک مرکزی مقام رکھتی ہے۔ بلکہ افسانے اور شاعری میں جہاں

بہت سے امتیازات ہیں، ان میں ایک یہ بھی ہے کہ افسانے کے اجزاء آسانی سے پہچانے اور الگ کیے جا سکتے ہیں اور اُن کا آپسی عمل اور ردِعمل دیکھا جا سکتا ہے۔ افسانے کے اجزا کو ہم آسانی کے لیے کردار، واقعہ، مکالمہ اور منظر کا نام دے سکتے ہیں۔ شاعری میں یہ تمام اجزاء ہمیشہ موجود نہیں ہوتے اور اگر ہوتے بھی ہیں تو ان کو آسانی سے الگ نہیں کر سکتے اور نہ ان کے باہم عمل، ردِعمل اور پیچ کو آسانی سے متمائز کر سکتے ہیں۔ حتیٰ کہ وہ نظمیں بھی، جو بیانیہ پر قائم ہوتی ہیں، یعنی مثنویاں یا افسانوی نظمیں (مثلاً کولرج کی Ancient mariner) ان مختلف اجزاء کا وہ باہم ردِعمل اتنی صفائی سے نہیں ظاہر کرتیں، جو افسانوں کا خاصہ ہے۔ کسی بھی بیانیہ نظم میں مکالمہ اتنا اہم نہیں ہوتا جتنا افسانے میں ہوتا ہے اور کسی بھی بیانیہ نظم میں کردار، واقعے اور منظر میں وہ تعلق نہیں ہوتا جو افسانے میں نظر آتا ہے۔

لہٰذا افسانے میں اس نام نہاد چیز کا ہونا جسے کرافٹ کہا جاتا ہے، کوئی عیب نہیں، بلکہ محض ایک صورتِ حال ہے۔ یہ افسانے کی تشخیص، یعنی اس کے بیان میں ہماری مدد کرتی ہے۔ اس سے کچھ ثابت نہیں ہوتا۔

اُردو افسانے کے بارے میں یہ بات کہی گئی ہے، اور یہ صحیح کہی گئی ہے کہ اس صنف میں تیسری دنیا یا Colonial دنیا کے ایک بڑے حصے، یعنی برصغیر ہند و پاک کے سماجی، سیاسی، معاشی اور نفسیاتی احوال کی زبردست عکاسی ملتی ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ عکاسی بڑی حد تک موضوعی انداز میں ہوئی ہے لیکن اس میں معروض بھی ایک حد تک

شامل ہے۔ یعنی اس پورے افسانوی ڈھیر کے اس معروضی حقیقت کی
ایک حد تک دریافت ممکن ہے جسے تیسری دنیا کہا جاتا ہے۔ یہ بھی ظاہر ہے
کہ اس عکاسی میں جو نقطہ ہائے نظر نمایاں ہیں ان میں رومانی حقیقت نگاری
(جسے بعض لوگ سادہ لوحی کی بنا پر اشتراکی حقیقت نگاری کہتے ہیں) اور ایک
طرح کی مثالیت، یعنی نتیجہ نکالنے کی کوشش یا اس پر اصرار نمایاں ہیں۔
میں فی الحال یہ سوال نہ اٹھاؤں گا کہ اس رومانی حقیقت نگاری اور مثالیت
کی نظریاتی اساس کیا ہے؟ لیکن یہ سوال ضرور پوچھوں گا کہ کیا تیسری دنیا
کی عکاسی، یا کسی بھی دنیا کی عکاسی، کسی تحریر کو یا تحریروں کے کسی ڈھیر
کو فن کا رتبہ عطا کر سکتی ہے؟ اگر عکاسی کے ذریعے فن وجود میں آتا ہے
یا آسکتا ہے تو فن پارے اور Document میں کیا فرق ہے؟ ایسے لوگوں
کی کمی نہیں ہے جو پریم چند کے افسانوں کو ان کے زمانے کے ہندستان
کے بعض حصوں کی سماجی تاریخ کے طور پر پڑھنا پسند کرتے ہیں۔ درحقیقت
منٹو تک کے زمانے کا اردو افسانہ اس لحاظ سے بدنصیب ہے کہ وہ ذرا
سی ذہنی کوشش کے ذریعے (بلکہ اکثر اس کے بغیر ہی) سماجی تاریخ
یا اگر سماجی تاریخ نہیں تو اس کے ایک ادبی Version کے طور پر پڑھا
جا سکتا ہے۔ اس کی اس صفت نے اس کو اکثر فنی اعتبار سے ساقط کر دیا
یا اگر تمام تر ساقط نہیں کیا تو ایسے نقادوں کو، جو فن سے زیادہ نقل میں
دل چسپی رکھتے ہیں، یہ موقع فراہم کیا کہ وہ اس کی تحسین اس انداز سے
کریں کہ وہ خود بہ خود فنی اعتبار سے ساقط ٹھہرے۔ فن کا المیہ یہ ہے کہ اسے
فن سمجھنے پر اصرار کیا جائے لیکن اس کی جتنی تحسین ہو وہ فن کے حوالے سے
نہ ہو۔ جدید افسانہ اسی کش مکش سے عبارت ہے کہ وہ اپنی تحسین فن کے

حوالے سے چاہتا ہے۔ لیکن اس کے نقاد اسے غیر فن کی داد دینے پر مصر ہیں۔ اور جب وہ اسے فن کی داد دیتے بھی ہیں تو کبھی شاعری کہہ کر اور کبھی سماج اور فرد کی آویزش کہہ کر اور کبھی انفرادی حیثیت کا سماجی اظہار کہہ کر۔ حقیقت یہ ہے کہ جدید افسانہ پچھلے افسانے سے اس لیے الگ ہے کہ اس کی تعبیر میں سماجی تاریخ یا سماج کے محدود مفہوم میں فرد اور سماجی جبر کی کش مکش اور شاعرانہ اندازِ بیان یا شعریت کی بنیادوں پر نہیں ہو سکتیں۔ ایک عرصہ ہوا میں نے انور سجاد کو جدید افسانے کا معمارِ اعظم اسی لیے کہا تھا کہ ان کے افسانے سماجی تاریخ کے طور پر پڑھے جانے کے قابل نہیں ہیں۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ انور سجاد کے افسانوں میں وہ انسان نہیں ملتا جو سماج میں پلتا بڑھتا ہے اور جو سماج سے مفاہمت کے بجائے مزاحمت کرتا ہے۔ اس کا مطلب صرف یہ ہے کہ ان کے افسانوں میں نہ وہ انسان ملتا ہے جو allegory بن سکے اور نہ وہ انسان ملتا ہے جو Document بن سکے اور نہ وہ انسان ملتا ہے جو محض نشان کے طور پر استعمال کیا جا سکے۔ انور سجاد کے افسانے سماجی تاریخ نہیں بنتے، بلکہ اس سے عظیم تر حقیقت اس لیے بنتے ہیں کہ ان کے یہاں انسان یعنی کردار علامت بن جاتا ہے۔ یہ بات قابلِ لحاظ ہے کہ انور سجاد کے کردار بے نام ہوتے ہیں اور وہ انھیں ایسی صفات کے ذریعے متشخص کرتے ہیں جو انھیں کسی طبقے یا جگہ یا قوم سے زیادہ جسمانی یا ذہنی کیفیات کے ذریعے تقریباً دیومالائی فضا سے متعلق کر دیتے ہیں اور وہ خطِ مستقیم کے بجائے دائرے کا تاثر پیدا کرتے ہیں۔ نوجوان، بوڑھا، جوان

لڑکی، ہم، وہ، لڑکا، سپاہی، بھائی، بہن، ماں ——— اس طرح کے الفاظ ان کے کرداروں کو ایک دوسرے سے ممیز کرتے ہیں۔ ان کے مجموعے "استعارے" کا پہلا افسانہ "سازشی" ایسے لوگوں کے بارے میں ہے جو خود کو "ہم" سے تعبیر کرتے ہیں، وہ قدیم زمانے کے غلاموں کی طرح یا نئے زمانے کے جبری مزدوروں کی طرح نہر کھودنے پر لگائے گئے ہیں۔ وہ آزاد بھی ہیں اور قید بھی۔ ایک بوڑھا ہے جو قیدیوں میں شامل ہے یا شاید ان کا محافظ ہے یا شاید سربراہ۔ بوڑھا موہن جوڈارو کو اپنا وطن بتاتا ہے اور اس کی مشہور رقاصہ کو اپنی بیوی کہتا ہے۔ لیکن جب وہ یہ بتاتا ہے کہ ہر شئے معدوم ہو چکی ہے تو ایک بالکل نوعمر نوجوان اس کو بُرا بھلا کہتا ہے اور کہتا ہے کہ "ہم سب کھوئے ہوئے ہیں، ہم سب نہیں ہیں، جھوٹے مکّار بڈھے"۔ قول محال کی یہ کیفیت بوڑھے کے کردار کو علامتی رنگ بخشتی ہے، کیوں کہ ایک طرف تو وہ بوڑھا قدیم الایام عقل اور گذشتہ انسانیت اور گزری ہوئی اچھی باتوں کا استعارہ ہے تو دوسری طرف وہ ان سب قیدیوں کو گمراہ بھی کرنے والا ہے، کیوں کہ وہ ان کی ہمتیں پست کر دیتا ہے اور یہ سمجھاتا ہے کہ ہر شئے معدوم ہو چکی ہے۔ چونکہ ہر شئے معدوم ہے، اس لیے لفظ بھی معدوم ہے اور خاموشی ہی وظیفۂ حیات ہے۔ لیکن دراصل خاموشی ایک سازش ہے، کیوں کہ آزاد قیدی یا آزاد اور قیدی جب تک خاموش رہیں گے۔ اشیا کی حقیقت نہ کھل سکے گی۔ وہ دنیا میں ہیں اور نہیں بھی ہیں۔ اس افسانے کے کئی سال بعد انور سجاد نے "سازشی نمبر۲" عنوان سے اس افسانے کا دوسرا Version بیان کیا ہے۔ اس مصوّر کی طرح جو اپنی پسندیدہ تصویر

کے کئی کئی Version بناتا ہے لیکن ہر نقش میں کوئی تفصیل زیادہ یا کم ہوتی ہے، "سازشی نمبر۲" میں واقعات کی کثرت ہے۔ بوڑھا اور نوجوان زیادہ وضاحت سے بیان کیے گئے ہیں، لیکن وضاحت کی وجہ سے اور خارجی حوالے کی کثرت کی بنا پر یہ افسانہ اتنا کامیاب نہیں۔ بوڑھے کا علامتی کردار باقی رہتا ہے، لیکن نہر کھودنے کا عمل علامتی سے زیادہ میکانکی بن جاتا ہے۔ اس سے واضح ہوا کہ "سازشی نمبر۲" ایک مخصوص سیاسی اور معاشی صورتِ حال سے متعلق ہو، جب کہ "سازشی نمبر۱" کی صورتِ حال سیاسی اور معاشی حوالے سے ماوراء ہوکر مابعد الطبیعیاتی اور نفسیاتی ہے۔ ظاہر ہے کہ سیاست اور معاشیات تغیر پذیر ہونے کے باعث فن پارے کو استقلال نہیں بخش سکتیں۔ اس کے برخلاف وہ عظیم تر انسانی مسائل جو سیاسیات اور معاشیات سے ہی متعلق ہیں لیکن جن کی معنویت مابعد الطبیعی ہوتی ہے، فن کے لیے زیادہ دوامی اقدار فراہم کرتے ہیں۔ انور سجاد اس مسئلے کا حل ابھی تک نہیں ڈھونڈ پائے ہیں کہ زمین کے ان معاملات کو، جو فوری ماحول سے متعلق ہیں، زمان اور مکان کی قید سے کیوں کر آزاد کیا جائے۔ اس قضیے کو حل کرنے کے لیے انھوں نے اپنی بیانیہ تکنیک کو منہدم کرنے کی کئی کوششیں کی ہیں۔ اس کی مثال ان پانچ مختصر افسانوں میں ملتی ہے جنھیں انھوں نے "آج" کا عنوان دیا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ ان تحریروں کو افسانے کا نام بہ تکلف ہی دیا جاسکتا ہے، کیوں کہ یہ افسانے سے زیادہ شاعری کے میدان کی چیزیں ہیں۔ استعارے کا تسلسل انھیں وحدت تو بخشتا ہے لیکن بیانیہ کی وحدت مجرد استعارے کے ذریعے نہیں بلکہ اس استعارے کے ذریعے

ہوتی ہے جو واقعے کے حوالے سے پیدا ہو بلکہ واقعے میں پیوست ہو۔ پانچوں تحریروں میں قوتِ تخلیق و تعمیر کے لیے عورت بطور ماں کا روپ استعارے کے طور پر استعمال کیا گیا ہے اور انور سجاد کا پسندیدہ پیکر، یعنی نوجوان لڑکی جو زندگی کی پرورش کرتی ہے، پھر اسے جنم دیتی ہے اور پھر اس کی پرورش کرتی ہے، اپنی تمام رعنائی کے ساتھ جلوہ گر ہے۔ اس کے اوپر استحصال اور ستم کی قوتیں یلغار کرتی ہیں لیکن وہ Primeval Chaos کی طرح زندگی سے بھرپور ہے۔ وہ زندگی جو بغاوت کرتی ہے، جو کبھی پوری طرح شکست یاب نہیں ہوتی۔ حیاتیات اور جینیات (Genetics) سے مستعار لیے ہوئے پیکروں اور الفاظ کے ذریعے لڑکی، ماں، زندگی، تخلیق، تولید، Chaos اور تولیدِ نو کی حیثیت تو مستحکم ہوتی ہے لیکن افسانہ نہیں بنتا۔ افسانے کی جگہ ایک سمندری، ابلتی ہوئی، گرم اور پیچیدہ شعری ہیئت خلق ہوتی ہے۔ یہی انور سجاد کی ناکامی ہے۔

میں اس بات کا اعادہ کرنا چاہتا ہوں کہ وہ افسانہ جو اپنی وضاحت اور فوری زمینی سماجی حوالے کی بنا پر ان نقادوں کا شکار ہو جاتا ہے جو افسانے کو سماجی تاریخ کے طور پر پڑھتے ہیں، منہدم ہونا چاہیے۔ اور انور سجاد اس کے انہدام میں ایک موثر قوت ہیں۔ لیکن اس انہدام کے ملبے سے ہی دوسرا افسانہ تیار ہو سکتا ہے، یا اس کی تعمیرِ نو کے بجائے تخلیقِ نو کرنی ہوگی؟ اس مسئلے کا جواب انور سجاد کے تازہ افسانوں میں نہیں ہے۔ کیوں کہ یہ افسانے تعمیرِ نو اور تخلیقِ نو کے دوراہے پر ٹھٹکے ہوئے ہیں۔ اس کے برخلاف ان کے وہ افسانے زیادہ کامیاب ہیں جن میں افسانوی ہیئت کو لچک دار بنا کر اس میں فوری اور آسانی سے پہچان میں آجانے والے

کردار اور واقعات کے بجائے ایسے کرداروں اور واقعات کے لیے گنجایش پیدا کی گئی ہے جن کی ایک سے زیادہ تعبیریں ممکن ہیں لیکن جن میں کردار اور واقعے کو کردار اور واقعے ہی کی شکل میں دیکھا جا سکتا ہے۔ میرا خیال ہے انور سجاد کی موجودہ بے شکلی کچھ تو ان سیاسی حالات کی پروردہ ہے جن سے وہ دوچار ہیں، اور کچھ ان نقادوں کی مرہونِ منت ہے جنھوں نے ان کے افسانوں کو شاعری یا شعر سمجھنے پر اصرار کیا ہے۔ حالانکہ اصل صورتِ حال یہ ہے کہ یہ بات ثابت ہو چکی ہے کہ افسانہ بھی زبان کے انھیں تخلیقی پہلوؤں کو برتتا ہے جو شاعری میں بروے کار آتے ہیں۔ ممکن ہے ہمارے نقادوں کو یہ بات اب معلوم ہوئی ہو، لیکن نئے افسانے کی تنقید کا قضیہ عرصہ ہوا حل ہو چکا ہے۔ لیکن زبان کے تخلیقی پہلوؤں کو بروے کار لانے کا مطلب یہ نہیں ہے کہ افسانے کو شعر بنا دیا جائے۔ بلکہ یہ ہے کہ افسانہ، افسانہ ہی رہے لیکن اس سے شعر کا سا تاثر پیدا ہو۔

انور سجاد کے وہ افسانے جن میں یہ کیفیت نمایاں ہے افسانوی زبان کے ان امکانات کو روشن کرتے ہیں جن کے ذریعے افسانے کی تعمیرِ نو ممکن ہے اور تخلیقِ نو بھی شاید ممکن ہو جائے۔ شعر کا تاثر پیدا کرنے کے لیے براہ راست ان طریقوں کو استعمال کرنا جو شعر کا خاصہ ہیں، کمزور تخلیقی کارگزاری ہے۔ انور سجاد کے پچھلے افسانے اس نکتے کو بخوبی واضح کرتے ہیں کہ شعر کا اصل تاثر ایک طرح کا اسرار، ایک طرح کی ہیبت اور اس کیفیت کا نام ہے جس میں ہم یہ محسوس کرتے ہیں کہ کوئی بہت اہم بات ہو گئی ہے، اگرچہ اس کی اہمیت فوری طور پر پوری طرح واضح نہیں ہوتی۔ اسی کیفیت کا ایک عکس خواب بھی ہے اور خواب کی ایک خوبی یہ بھی ہے کہ اس میں وہ تمام باتیں اصلی اور فطری

معلوم ہوتی ہیں اور روزمرہ کی زندگی معلوم ہوتی ہیں۔ جو منطقی دُنیا سے بعید ہوتی ہیں۔ خواب کی دنیا میں روزمرّہ کی باتیں شہر، سڑک، ٹریفک، بازار، دکان، دفتر بھی ہوتے ہیں اور پُر اسرار جنگل اور میدان اور دریا اور پہاڑ بھی۔ اکثر یہ بھی ہوتا ہے کہ شہر کی سڑک اور جنگل یا سمندر شانہ بہ شانہ نظر آتے ہیں اور کوئی تعارض نہیں محسوس ہوتا۔ انور سجاد کے بے مثال افسانے "چھٹی کا دن" میں یہ تاثر اسرار کی حدوں میں داخل ہوجاتا ہے۔ ایک میاں بیوی چھٹی کے دن سیر کو نکلتے ہیں۔ وہ دن چھٹی کا ہے بھی اور نہیں بھی۔ شوہر کو بیوی سے محبّت ہے بھی اور نہیں بھی ہے۔ بیوی شوہر سے کہتی ہے کہ چڑیا گھر کے آگے کہیں اور بھی چلو۔ شوہر جو دفتر میں کلرک ہے اور کلرک کی طرح چڑچڑا اور تنک مزاج اور ستم رسیدہ بھی ہے۔ راضی ہوتا ہے اور نہیں بھی ہوتا۔ کسی پُر اسرار طریقے سے وہ دونوں ایک پُل پار کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ پھر شوہر ایک غار یا سُرنگ یا محض درختوں کی ایک گھنی قطار میں جانے کے لیے بیوی کو ترغیب دیتا ہے۔ بیوی جاتی ہے اور خوف زدہ ہوتی ہے۔ بات صاف نہیں ہوتی کہ وہ خوف زدہ کیوں ہے۔ پھر شوہر داخل ہوتا ہے۔ اچانک افسانہ ختم ہوتا ہے، لیکن منظر بدلا ہوا ہے۔ شوہر کا کہیں پتا نہیں، بیوی اپنے گھر میں ہے اور اس کے سینے کا لاکٹ غائب ہے۔ یہ لاکٹ شوہر بیوی کے تعلقات یا سماجی رشتوں اور انسیت کے معاہدے کی علامت ہے یا اس غلامی کی، جو شادی کے رشتے کے ذریعے عورتوں پر عائد ہوتی ہے۔ افسانے کے شروع میں چڑیا گھر میں قید جنگل کا بادشاہ اس مجبور لیکن بہ باطن قوت مند طبقے کا استعارہ ہے جو اس وقت قید ہے لیکن کبھی آزاد

تھا۔ چھٹی کا دن خود عورت کی آزادی کی علامت ہو سکتا ہے، کیوں کہ جس دن کا واقعہ افسانے میں بیان کیا گیا ہے وہ اصل چھٹی کا دن نہیں تھا، کیونکہ اصل دن یعنی اتوار کو تو شوہر اپنے افسر کے گھر حاضری دیتا ہے۔

افسانے کا ابہام دراصل اسرار ہے، ابہام نہیں ہے، کیونکہ روزمرہ کی دنیا میں عیب وہنر، قوت اور مجبوری اس طرح ملے جلے ہوتے ہیں کہ ایک کو دوسرے سے الگ نہیں کر سکتے۔ "پتھر لہو کتا" میں سیاہ پتھر اور سیاہ نقاب پوش ایک طرف ہیں، اور وہ شخص جس پر کوڑے برسائے جا رہے ہیں ایک طرف۔ لیکن افسانے کے آخر میں دونوں اشخاص کی موت ہوتی ہے، پتھر اپنی جگہ قائم رہتا ہے اور ایک کتا در آتا ہے۔ یہ کتا نفسِ انسانی بھی ہے جو تباہ کاری سے لطف اندوز ہوتا ہے اور انسان کا گناہ گار ضمیر بھی ہے جو اس سیاہ پتھر کا محافظ ہے جس کو ظالم اور مظلوم دونوں قربان گاہ کے طور پر استعمال کرتے ہیں۔ "واپسی، دیوجانس، روانگی" میں یہی کتا انسان کی ذلت کی آخری منزل کی طرف اشارہ کرتا ہے جب اس کا لایا ہوا گوشت کا ٹکڑا وہ شخص کھا لیتا ہے جس کی ایک ٹانگ سوکھے کی ماری ہوئی ہے اور جو اپنی جسمانی اور ذہنی ردِعمل کے اعتبار سے بالکل قبل انسانی معلوم ہوتا ہے۔ ان تمام افسانوں میں واقعے کا فقدان نہیں، بلکہ واقعے کی کثرت نظر آتی ہے۔ اور یہ کثرت جن الفاظ کے ذریعے ظاہر کی گئی ہے وہ سب کے سب حواس، خاص کر ذائقہ اور باصرہ سے متعلق ہیں۔ اس بات سے قطع نظر کہ انور سجاد کے افسانوں میں بیماریوں اور خاص کر ایسی بیماریوں کا بہت تذکرہ ہے جو اعصاب سے تعلق رکھتی ہیں، ان کے افسانوں میں ان اشیا کا بہت ذکر ہے جو

ٹھوس ہیں اور لمس اور ذائقے کے ذریعے پہچانی جاتی ہیں۔ لمس اور ذائقے پر ان کی غیر معمولی قدرت ان کے افسانوں کو غیر واقعی یا خیالی اور غیر قطعی ہونے سے محفوظ رکھتی ہے۔ نئے افسانہ نگاروں کو انور سجاد کے افسانے اور کچھ نہیں تو اس لیے پڑھنے چاہییں کہ انور سجاد اپنے ہر ہر منظر اور ہر ہر کردار کو اس طرح بیان کرتے ہیں کہ قاری اس کو دیکھنے کے علاوہ چھونے کے عمل سے بھی گزرتا ہے۔ "بچھو غار نقش" اس تکنیک کا اعلا اظہار کرتا ہے۔ انور سجاد شگفتہ، خوش گوار اور نام نہاد لطیف مناظر کو بھی چھونے کے عمل کے ذریعے پہچانتے ہیں اور کثیف، تکلیف دہ، کڑوے، ڈراؤنے اور گھناؤنے مناظر کو بھی اسی طرح شکل بخشتے ہیں۔ نئے افسانے کے پورے میدان میں کوئی شخص ان کے علاوہ ایسا نہیں ہے جو تاریکی سے روشنی تک اور لطیف سے کثیف تک اور فرحت بخش سے گھناؤنے تک، ہر منظر اور ہر واقعے کو لمس اور ذائقے کے ذریعے ظاہر کرنے پر قادر ہو۔

انور سجاد نے اردو افسانے کو بیانیہ سے آزاد کرنے اور مکالمے کی نام نہاد "فطری" روایت سے دور لے جا کر مکالمے کو اظہارِ کردار سے زیادہ اظہارِ واقعہ کے لیے استعمال کرنے کی کوشش میں جو کامیابی دس سال پہلے حاصل کی تھی، اس کے بعد ان کے یہاں ایک طرح کا انتشار شاید اس لیے بھی ملتا ہے کہ گذشتہ کامیابی کے بعد انھیں پرانے افسانے کے حصار کو کسی اور زاویے سے توڑنے کی ضرورت محض ایک تخلیقی بغاوت کے طور پر محسوس ہوئی۔ ان کے ناول "خوشیوں کا باغ" میں بیانیہ اور مکالمے کے روایتی انداز سے ہٹنے، لیکن خود اپنے گذشتہ انداز سے انحراف کی ایک

اور کوشش بھی ملتی ہے۔ تفصیلات کا وہ بیان جس میں روشنی کی باریک لیکن تیز لکیر صرف انھیں پہلوؤں کو منور کرتی ہے جو واقعے اور واقعے سے متاثر ہونے والی اشیا کی ٹھوس شیئت کو ثابت کرے، اور گفتگو کا لہجہ خود کلامی سے لے کر ڈائری تک کے انداز کو محیط ہو، انور سجاد کا خاصہ ہے۔

(۱۹۸۰)

قمر احسن

اثبات اور انکار کی کشمکش

تاریخ کا میکانکی تصور جو اُنیسویں صدی میں عام ہوا اس کی بنیاد اس مفروضے پر ہے کہ تاریخ ہمیشہ تقریباً ایک سیدھی لکیر پر سفر کرتی ہے۔لہٰذا بعد میں آنے والا زمانہ پچھلے زمانے سے آگے بڑھا ہوا ہوتا ہے۔ چونکہ آگے بڑھا ہوا ہونا ترقی کی دلیل ہے اس لیے بعد میں آنے والا زمانہ پچھلے زمانے سے ترقی یافتہ ہوتا ہے، اور چونکہ ترقی میں خوبی کا پہلو بھی موجود ہے اس لیے ترقی یافتہ زمانہ بہتر زمانہ بھی ہوگا۔لیکن خود تاریخ کا مطالعہ اس میکانکی تصور کی نفی کرتا ہوا معلوم ہوتا ہے۔ یہ ممکن ہے کہ بعد میں آنے والا زمانہ پچھلے زمانے سے بہتر ہو ممکن ہے کہ نہ ہو۔لیکن زمانہ بذات خود کوئی طبعی شئے نہیں ہے جس کے آگے بڑھنے یا شروع ہونے کا تعین مقررہ پیمانوں کے

ذریعے ہو سکے۔ زمانہ دراصل ان تصوّرات و رجحانات کی روشنی میں پہچانا جاتا ہے جو اس میں جاری یا موجود ہوتے ہیں۔ تصوّرات کی تاریخ ہمیں یہ بتاتی ہے کہ ایک ہی وقت میں کئی طرح کے تصوّرات بھی موجود ہو سکتے ہیں، اگر اس خیال کو ادب کی تاریخ کے حوالے سے بیان کیا جائے تو یوں کہا جائے گا کہ ایک ہی وقت میں کئی طرح کے ادبی اظہار نشو و نما پا سکتے ہیں۔

پھر سوال یہ اُٹھتا ہے کہ کسی زمانے کی خصوصیات کا بیان کیونکر کیا جائے۔ اگر زمانہ سیدھی لکیر کی صورت میں آگے نہیں بڑھتا اور اس میں بیک وقت کئی طرح کے اظہار رائج ہو سکتے ہیں، تو کیا پھر تمام زمانے ایک طرح کے ہیں؟ ظاہر ہے کہ ایسا نہیں ہے۔ اس لیے زمانوں کی تخصیص کے لیے کچھ اور معیار تلاش کرنے ہوں گے۔ مثال کے طور پر نئے افسانے کی تاریخ کے بارے میں عام خیال یہ ہے کہ وہ منٹو کے افسانے "پھندنے" سے شروع ہوتی ہے۔ یہ افسانہ ۱۹۵۵ میں لکھا گیا تھا لیکن ۱۹۵۵ کے بعد بھی صدہا ایسے افسانے لکھے گئے ہیں (بلکہ آج بھی لکھے جا رہے ہیں) جن میں اور "پھندنے" میں کوئی بات مشترک نہیں ہے۔ دوسری طرف یہ بھی کہا گیا ہے کہ نئے افسانے کی تاریخ پریم چند کے افسانے "کفن" سے شروع ہوتی ہے۔ "کفن"، "پھندنے" کے بیس سال پہلے لکھا گیا تھا۔ مگر یہاں بھی یہی مشکل ہے کہ "کفن" اور "پھندنے" کے بیچ کے عرصے میں شاید ہی کوئی ایسا افسانہ لکھا گیا ہو جسے "کفن" کی طرح کا افسانہ کہہ سکیں۔ لیکن اس بات سے بھی انکار ممکن نہیں کہ "کفن" اور "پھندنے" دونوں افسانوں میں بہت سی چیزیں ایسی ہیں جن کا وجود ان کے پہلے افسانے میں نہیں ملتا۔ "کفن" کو عام طور پر پریم چند کا

بہترین افسانہ کہا جاتا ہے۔ "پھندنے" کو منٹو کا بہترین افسانہ نہیں تو اہم ترین افسانہ اکثر کہا گیا ہے۔ نئے افسانے کی تنقید میں غلط مبحث اس لیے پیدا ہوا کہ تاریخ کے سیدھی لکیر والے تصور کی بنا پر لوگوں نے یہ فرض کر لیا کہ چونکہ "کفن" یا "پھندنے" نئے افسانے کا نقطۂ آغاز ہے، اس لیے جو کچھ ان افسانوں کے بعد ہوا وہ سب نیا ہے۔ واقعہ دراصل یہ ہے کہ "کفن" کے بعد کا دَور کئی معنوں میں افسانے کی ترقیٔ معکوس کا دَور ہے اور جن لوگوں نے محض "پھندنے" کو نئے افسانے کا پہلا قدم سمجھا انھوں نے "کفن" کی اہمیت کو نظر انداز کر دیا۔ نیا افسانہ دراصل "کفن" اور "پھندنے" دونوں کی روشنی میں برآمد ہونے والے ادبی اظہار کے طریقوں اور نظریات سے عبارت ہے۔ دوسرے الفاظ میں، وہ افسانے جنھیں ہم نیا افسانہ کہتے ہیں اس کی جڑیں خاصی گہری ہیں۔ لیکن نیا افسانہ ابھی اپنی جڑوں کی گہرائی کو پوری طرح ثابت نہیں کر پا رہا ہے اور نہ ابھی پوری طرح اس قابل ہوا ہے کہ "کفن" اور "پھندنے" کی روشنی میں جس طرح کے افسانے کا امکان ہے وہ اس امکان کو حقیقت میں بدل دے۔ اور جب تک یہ امکان حقیقت میں نہیں تبدیل ہوتا تب تک گذشتہ نسل کے افسانوں کو پوری طرح پامال بھی نہیں کہا جا سکتا۔ شاید یہ کبھی بھی ممکن نہ ہو سکے گا۔ لیکن اتنا ضرور ہو گا کہ نیا افسانہ پُرانے افسانے کے شانہ بہ شانہ قائم ہو جائے گا۔

یہاں پر یہ سوال اُٹھ سکتا ہے کہ اگر پُرانا افسانہ پوری طرح پامال نہیں ہو سکتا یا اب تک پامال نہیں ہو پایا ہے تو پھر نئے افسانے کی ضرورت ہی کیا ہے۔ اس کا سب سے پہلا جواب تو یہ ہے کہ

تاریخ چونکہ خط مستقیم میں سفر نہیں کرتی اس لیے گذشتہ اور موجودہ میں ماضی اور حال سے زیادہ حال اور حال کا تعلق ہوتا ہے۔ اس کے پہلے کہ حال پوری طرح ماضی بن جائے، یہ ممکن ہے کہ ایک اور حال وجود میں آجائے۔ دوسرا حال پہلے کو متاثر کرتا ہے اور اسے پوری طرح ماضی ہونے سے بچاتا ہے۔ اُردو افسانے کی تاریخ میں انتظار حسین اس حال کی صورت میں ہیں جس کے بعد ایک اور حال پیدا ہو چکا ہے۔ لیکن وہ خود ابھی ماضی نہیں بنا ہے۔ دوسری بات یہ ہے کہ افسانے میں ایک طرح کی یکسانیت ہوتی ہے اور اس یکسانیت کی اصلاح کرنے کے لیے یہ ضروری ہو جاتا ہے کہ افسانوی اظہار کی نئی شکلیں تلاش کی جائیں۔ یہ شکلیں بھی جلد پُرانی ہو جاتی ہیں اور پھر افسانہ نگار ان سے بھی قدیم تر شکلوں کو نیا کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ ایسا اس لیے ہوتا ہے کہ افسانے میں تنوع اور تبدیلی کے امکانات شاعری کے مقابلے میں کم ہیں۔ لہٰذا نیا افسانہ آپ اپنا جواز ہے۔ صرف وہی لوگ جو افسانے کے بنیادی مسائل سے واقف نہیں ہیں، نئے افسانے کو دیکھ کر خوف زدہ ہو جاتے ہیں اور کبھی افسانے کی 'موت' کا اعلان کرنے لگتے ہیں، تو کبھی اس کے اشکال یا ابہام یا روز مرہ کے حقائق سے دوری کا رونا رونے لگتے ہیں۔ حالانکہ افسانے کی بنیادی صفت یہی ہے کہ وہ یا تو سماجی حقائق پر مبنی ہوگا، یا کردار کی داخلی نفسیات پر، یا ان دونوں چیزوں پر۔ لہٰذا افسانہ بظاہر چاہے کتنا ہی مبہم یا نام نہاد افسانویت سے عاری ہو، بے معنی نہیں ہو سکتا۔ اور نہ اس قدر مبہم ہو سکتا ہے کہ قاری کو اس کے معنی کی تلاش میں کسی بہت

بڑے دردِ سر کا سامنا ہو۔

نیا افسانہ جن بنیادوں پر قائم کیا جا رہا ہے ان میں کوئی ایسی بات نہیں ہے جس کا جواز پرانے افسانے میں تلاش نہ کیا جا سکے۔ فرق صرف یہ ہے کہ نیا افسانہ اظہار اور رویے کی بعض ایسی جہتوں کو نمایاں کرتا ہے جو پُرانے افسانے میں ذرا دبی ہوئی تھیں۔ نئے اور پُرانے افسانے میں سب سے بنیادی فرق افسانہ گوئی اور افسانہ نویسی کی اصطلاحوں کے ذریعے ظاہر کیا جا سکتا ہے۔ وہ افسانے جو افسانہ گوئی پر مبنی ہیں، افسانہ نگار یعنی راوی کا وجود اور نقطۂ نگاہ ان پر حاوی رہتا ہے۔ پریم چند کا افسانہ "کفن" افسانہ گوئی سے افسانہ نویسی کی طرف کے سفر کا پہلا بڑا قدم ہے۔ اس افسانے میں پریم چند ایک جگہ راوی کے روپ میں ظاہر ہوتے ہیں لیکن خود افسانے میں معنی کی اتنی تہیں ہیں کہ ان کا نقطۂ نظر پس پشت جا پڑتا ہے اور یہ کہنا مشکل ہو جاتا ہے کہ پریم چند کو اپنے دونوں کرداروں یعنی گھیسو اور رامو سے ہمدردی ہے یا نفرت ہے، یا دونوں ہی جذبات ان کے دل میں بیک وقت کارفرما ہیں۔ لیکن منٹو کے افسانے "پھندنے" میں راوی کا وجود ہی نہیں ہے۔ سارا افسانہ غیر معمولی بلکہ ناقابلِ یقین واقعات پر مبنی ہے۔ کردار نگاری چونکہ جان بوجھ کر واقعیت سے دور رکھی گئی ہے اس لیے مصنّف محض مصنّف رہتا ہے، راوی نہیں بنتا۔ لہٰذا ان دونوں افسانوں میں کردار اور واقعہ دونوں کا وجود افسانہ نگار کی شخصیت سے آزاد ہے اور حقیقت کی ایک ایسی دنیا خلق کرتا ہے جو سماجی دنیا کے ذریعے اپنی معنویت حاصل کرتی ہے، لیکن اس کی پابند نہیں ہے۔

نئے افسانے کو قائم کرنے کے لیے ہمیں ایسے افسانے کی ضرورت ہے جس میں "کفن" اور "پھندنے" دونوں کی داخلی ہیئت موجود ہو۔

تو مسئلہ یوں بنتا ہے کہ کون سی صفات ہیں جو "کفن" اور "پھندنے" سے حاصل ہو سکتی ہوں اور ان کے ذریعے افسانے کی تشکیل ممکن ہو۔ "کفن" کی بنیادی صفت یہ ہے کہ اس میں واقعات کی فراوانی ہے لیکن کردار کا جو نقشہ بنتا ہے وہ سراسر ان واقعات کی سطحی تفصیل کا مرہون منت نہیں۔ اب تک تو یہ خیال عام تھا کہ کردار کی وضاحت کے لیے افسانہ نگار کے پاس دو اہم ترین ذرائع ہیں۔ ایک تو کردار کی شکل و شباہت اور اس کے ذاتی اور خاندانی پس منظر کی تفصیل بیان کرنا، اور دوسرا یہ کہ واقعات کی روشنی میں کردار کے خط و خال واضح کرنا۔ اس قسم کی کردار نگاری کی بہترین مثال توبۃ النصوح کا ظاہر دار بیگ ہے۔ ظاہر دار بیگ کا سارا کردار (یعنی وہ کردار جو نذیر احمد ہمارے سامنے بیان کرنا چاہتے ہیں) اس کی اس شکل و شباہت کے ذریعے نمایاں ہو جاتا ہے جو نذیر احمد نے درج کی ہے اور اس کردار (یا کردار کے اس تصور) کی دلیل ان واقعات سے فراہم ہوتی ہے جو کلیم پر اس وقت گزرتے ہیں جب وہ گھر چھوڑ کر ظاہر دار بیگ کے یہاں رہنے کے لیے آتا ہے۔ ظاہر دار بیگ کے چہرے مہرے اور لباس، وضع قطع اور چال ڈھال کا جو بیان نذیر احمد نے لکھا ہے اس سے یہ بات صاف ہو جاتی ہے کہ یہ شخص سطحی، نمایشی اور جھوٹی شیخی مارنے والا، چھوٹی طبیعت کا شخص ہے۔ اس کی دلیل اس وقت ملتی ہے جب ہم کلیم کی آنکھوں سے یہ دیکھتے ہیں کہ ظاہر دار بیگ کے پاس نہ حویلیاں، نہ باغات، نہ مہمان خانے ہیں نہ خدام۔ نہ صرف یہ کہ وہ دولت مند

نہیں بلکہ پرلے سرے کا کنجوس اور غیر مہمان نواز شخص ہے۔

اس طرح روایتی کردار نگاری میں مصنّف اپنے کردار کو اور اس پر یا اس کے ذریعے پیش آنے والے واقعات کو پوری طرح اپنی گرفت میں رکھتا ہے اور یہ گرفت ہم کو سراسر دکھائی بھی دیتی ہے۔ چنانچہ یہ ممکن نہیں کہ ظاہر دار بیگ کی زبان سے مصنوعی خوش طبعی، طراری اور لفاظی کے علاوہ کسی اور طرح کے مزاج کا اظہار کرنے والا فقرہ نذیر احمد کے قلم سے نکل جائے۔ اس کے برخلاف "کفن" میں تفصیلات اور واقعات تو اسی درجے کے ہیں جیسے کہ ظاہر دار بیگ کے بارے میں ہیں۔ لیکن ہم ان کرداروں کو اپنے دل اور دماغ میں کس جگہ اور کس طرح کا مقام دیں اس کا فیصلہ نہ مصنّف کرتا ہے اور نہ ہم کر پاتے ہیں۔ انیسویں صدی کے آخر میں روایتی واقعیت کے تابوت میں ایک زبردست کیل نطشہ نے یہ کہہ کر ٹھونکی تھی کہ حقیقتیں لامتناہی ہیں کیوں کہ ان کے ادراک کے مناظر بھی لامتناہی ہیں۔ اس کا مطلب یہ نکلا کہ کسی شخص کے بارے میں یہ حکم نہیں لگایا جا سکتا کہ وہ وہ پوری طرح اچھا ہے یا پوری طرح خراب۔ اور اگر ایسا ہے تو شاید مصنّف کو بھی یہ حق نہیں کہ وہ اپنے کسی کردار کو اس طرح پیش کرے کہ قاری اسے پوری طرح اچھا یا پوری طرح خراب کہنے پر مجبور ہو جائے۔

لہٰذا افسانے میں اعلاتر واقعیت کا عمل دخل "کفن" سے شروع ہوتا ہے۔ "کفن" کے کردار اپنی کمزوریوں اور مضبوطیوں کے ساتھ یوں نمایاں ہوتے ہیں کہ ان کی کمزوریاں ہی بعض اوقات مضبوطیاں اور ان کی مضبوطیاں ہی بعض اوقات ان کی کمزوریاں معلوم ہونے لگتی ہیں۔ جب ہم "پھندنے" کا مطالعہ کرتے ہیں تو ہمیں معلوم ہوتا ہے کہ حقیقت کی ایک شکل یہ بھی ہے کہ افسانے

کے کرداروں کے بارے میں کسی قسم کا حکم ممکن نہ ہو۔ کیوں کہ وہ اس مقررہ معنی میں کردار نہیں ہیں کہ کردار وہ شے ہے جس پر واقعات اثر انداز ہوں، اور جو واقعات پر اثر انداز ہو۔ کردار کو افسانے سے خارج کر دینے کے نتیجے میں افسانہ ایک نئے بُعد کے امکان کی نشان دہی کرتا ہے۔ کیونکہ جن افسانوں میں کردار کا عمل دخل ہوتا ہے، چاہے وہ جس پہلو سے یا جس طرح بھی ہو، قاری کو مجبور کر دیتے ہیں کہ واقعات کی قدر و قیمت کا اندازہ کردار کے حوالے سے لگایا جائے۔ مثلاً منٹو ہی کے افسانے "ہتک" میں سوگندھی اپنے حیلہ حوالہ کرنے والے عاشق کو (جو ایک طرح سے ظاہر دار بیگ کی ترقی یافتہ شکل ہے) ذلیل کر کے گھر سے باہر نکال دیتی ہے، کیوں اس کے ایک گاہک نے اسے ذلیل کیا تھا۔ سوگندھی کے کردار کے خال و خد جس طرح افسانے میں نمایاں کیے گئے ہیں اس کے بغیر اس واقعے کی قدر و قیمت کا تعین اور توضیح ممکن نہیں۔ لیکن اگر کردار روایتی معنی میں کردار نہ ہو تو واقعہ علامت کا رنگ اختیار کر لیتا ہے اور اس کی معنویت زمان (یعنی کردار کا ذہنی اور جسمانی ارتقا) اور مکان (یعنی وہ ماحول جس میں وہ واقعہ پیش آیا ہے) کی محتاج نہیں رہ جاتیں۔ اس کی بہترین مثال کافکا کے افسانوں میں ملتی ہے جن میں کردار صرف سطحی طور پر مکان کا محتاج ہوتا ہے اور زمان سے اس کا کوئی تعلق نہیں ہوتا۔ اس کے افسانے "ایک کتے کی تفتیش و تحقیق" میں مرکزی اہمیت رکھنے والا کتا اپنی اور دوسرے کتوں کی حیثیت و ذہنیت کی روشنی میں انسانوں کے کردار و کوائف کا تجزیہ کرتا ہے۔ ایسے افسانے میں جگہ یا وقت کی قید نہیں ہوتی جس طرح معمولی سطح

پر پریم چند کے یہاں اور اعلا سطح پر ڈکنس کے یہاں نظر آتی ہے۔

چنانچہ افسانے کا مسئلہ مختصراً یوں ہے:۔

۱۔ کردار کی اہمیت کو کم کرنا تاکہ واقعے کی اہمیت ازخود مسلم ہو سکے۔

۲۔ واقعے کو ازخود یا کسی اور مرکزی یا محوری وسیلے کی مدد سے علامتی رنگ دینا۔

۳۔ کردار کی منہائی کی وجہ سے واقعے میں خطِ مستقیم کی کیفیت باقی نہیں رہتی۔ اس کو تجرید بھی کہہ سکتے ہیں۔ لہٰذا مسئلہ یہ ہوا کہ تجرید کے باوجود واقعے میں افسانہ پن کیوں کر لایا جائے۔

میں یہ نہیں کہوں گا کہ نئے افسانہ نگار نے ان مسائل کو حل کر لیا ہے. بلکہ اغلب تو یہ ہے کہ ابھی اس نے ان مسائل کا احساس بھی نہیں کیا ہے، ان پر غور کرنا تو دور رہا۔ لیکن اکثر یہ بھی ہوتا ہے کہ فن کار اپنی تخلیقی حسیت کی روشنی میں بہت سی منزلیں سر کر لیتا ہے اور بعد میں نقاد ان کا تجزیہ کرنے بیٹھتے ہیں۔ قمر احسن کے افسانوں میں ان تینوں مسائل سے پیدا ہونے والی پیچیدگیاں اور ان پیچیدگیوں کو حل کرنے کی کوشش صاف نمایاں ہے۔ علامت کی تخلیق کا مسئلہ قمر احسن کا بنیادی تخلیقی اشتغال ہے لیکن علامت سے ملتی جلتی اور تخلیقی تشکیلات جن میں تمثیل اور تمثیلی کہانی یعنی Parable اور استعارہ سر فہرست ہیں، اکثر افسانہ نگار کے لیے سد راہ بن جاتی ہیں۔ علامت کی بنیادی مشکل یہ ہے کہ اسے کسی نقشے یا خاکے میں محدود نہیں کر سکتے۔ اس لیے وہ علامتیں

آسانی سے گرفت میں آجاتی ہیں جن میں نیم تاریخیت ہو۔ نیم تاریخیت سے مُراد یہ ہے کہ وہ شے یا واقعہ جو علامت کے طور پر استعمال ہوا ہے اپنی جگہ پر اس قدر مشہور اور مستحکم ہو کہ وہ تاریخ سے زیادہ قوی طور پر ذہنوں میں جاگزیں ہو، لیکن اس کی تاریخی اصل واضح نہ ہو۔ رسول اللہ صلعم کے واقعۂ معراج کی مختلف روایات میں ایک یہ بھی ہے کہ انھوں نے عرش اعظم کے قریب ایک عظیم الشان مُرغ دیکھا جس کے پر انتہا سے انتہا تک پھیلے ہوئے تھے اور جب وہ پروں کو ہلاتا تھا تو دور تک تسبیح و تہلیل کی آوازیں گونجتی تھیں۔ Dante نے اسی آفاقی مُرغ کو ایک آفاقی عقاب کی شکل میں پیش کیا ہے اور اب یہ دونوں طائر انسانی روح کی اعلاترین تخلیقی قوتوں اور عارفانہ قلب کی وسعتوں کی علامت کے طور پر ہمارے سامنے ہیں۔ کوئی ضروری نہیں کہ ان علامتوں کی شدّت کو محسوس کرنے کے لیے ہم ان تمام مذہبی اعتقادات سے بھی واقف ہوں جن پر یہ مبنی ہیں۔ ہوا صرف یہ ہے کہ عہد بہ عہد، ملک بہ ملک، ان پرندوں کا وجود انسانی شعور میں رچتا بستا گیا ہے۔ اب ان کی تاریخی تعیّن ممکن نہیں ہے۔ لیکن ادبی اور روحانی قدر و قیمت تاریخی تعیین سے ماورا ہو چکی ہے۔ قمر احسن کے افسانے "یا مصطفیٰ" میں سیاہ گھوڑے کی علامت اس طرح کے کئی تصورات کو اپنے محاذ میں لے آتی ہے۔ قبرستان اور قبروں کے کھلنے کا تذکرہ، گھوڑے کا کف در دہان ہونا اور افسانہ نگار کا افسانہ لکھنے کی کش مکش میں گرفتار ہونا، جب کہ سیاہ گھوڑا بار بار اس کے شعور میں حقیقت بن کر در آتا ہے۔ تخلیقی عمل کی داستان خود اس داستان کی علامت بن گئی ہے۔ تخلیقی عمل اور خاص کر وہ تخلیقی عمل جس کا تعلق فنونِ لطیفہ سے ہے زندگی اور موت دونوں سے عبارت

ہے۔ سیاہ گھوڑا ابھی اسی وجہ سے زندگی اور موت یعنی تخلیق کے ادراک اور اس کے اظہار کی علامت بن جاتا ہے۔ اگر افسانہ نگار اپنی شخصیت کو تھوڑا سا اور پردے میں رکھتا اور اس بات کو پوری طرح واضح نہ کر دیتا کہ وہ خود افسانے میں ایک کردار (بلکہ واحد کردار) ہے تو افسانے کی فنی تکمیلیت اور بھی بھرپور ہو جاتی۔

لیکن مشکل یہ ہے کہ واحد متکلم کے افسانے میں افسانہ نگار واقعہ بیان کرتے کرتے کبھی کبھی از خود گھبرا اٹھتا ہے کہ افسانہ نگار اور راوی دونوں ایک تو نہیں ہوتے جا رہے ہیں۔ افسانہ نگار اور راوی کی وحدت ایک دل کش جال ہے جس میں کیا ڈکنس اور کیا بالزاک، بڑے بڑے شکار ماہیِ بے آب کی طرح تڑپتے نظر آتے ہیں۔ وی۔ ایس۔ پرچٹ نے اپنی حالیہ خود نوشت سوانح میں اس مسئلے پر تھوڑی بہت روشنی ڈالی ہے۔ وہ اپنے ایک افسانے کا ذکر کرتا ہے جس میں واقعہ واحد متکلم نے بیان کیا ہے۔ لیکن واحد متکلم جو مرکزی کردار بھی ہے، ایک ناپسندیدہ اور اخلاقی کمزوریوں سے مملو شخص ہے۔ اب پرچٹ کا مسئلہ یہ تھا کہ وہ واحد متکلم کے بیانات کو کس طرح ظاہر کرے کہ اس کے عیوب بھی سامنے آجائیں اور وہ خود اپنے ان عیوب سے بے خبر دکھائی دے یعنی مسئلہ یہ تھا کہ وہ افسانہ نگار کو راوی کی شکل اختیار کرنے سے کس طرح محفوظ رکھے۔ پرچٹ اس مشکل سے کسی نہ کسی طور نکل آیا۔ لیکن ایسا بار بار نہیں ہوتا۔ علاوہ بریں اکثر افسانہ نگار کو یہ شوق بھی ہوتا ہے کہ وہ قاری کو اس دھوکے میں ڈالتا رہے کہ وہ جو کچھ لکھ رہا ہے وہ افسانہ نہیں ہے یا اس کو یہ لالچ پیدا ہوتی ہے کہ قاری کو یہ دھوکا دے کہ جو کچھ وہ لکھ رہا ہے وہ محض افسانہ

ہے۔ لہٰذا کبھی تو افسانہ نگار صرف ایک شخص بن جاتا ہے جس پر کوئی بات یا واردات گزری ہو اور کبھی وہ واقعات کو گھڑنے والا یا افسانے کو عمارت کی طرح تعمیر کرنے والا معمار بن بیٹھتا ہے۔ "یا مصطفیٰ" کا مرکزی مسئلہ یہی ہے کہ افسانہ نگار اس کش مکش سے آزاد نہیں ہو سکا ہے کہ وہ اپنی تخلیقی کش کش کو قمر احسن کی کش کش کے طور پر بیان کرے یا قاری کو اس دھوکے میں ڈالے کہ قمر احسن تو کوئی اور شخص ہے، یہ تو محض کسی ایک افسانہ نگار یا تخلیق نگار کی کش مکش کی داستان ہے۔

لیکن اس کے باوجود "یا مصطفیٰ" میں گھوڑے کی علامت اپنی جگہ پر قائم رہتی ہے۔ یہ ضرور ہے کہ اپنے تہذیبی اور سماجی پس منظر کی بنا پر قمر احسن نے گھوڑے کی علامت کا انتخاب کیا۔ ورنہ ممکن تھا کہ گھوڑے کی جگہ اسی طرح کا کوئی اور آسانی سے قابو میں نہ آسکنے والا جانور علامت کے طور پر استعمال کیا جاتا۔ اگر ایسا ہوتا تو وہ علامت کسی اور تاریخی یا نیم تاریخی یا تہذیبی پس منظر کی محتاج ہوتی یا پھر محض ایک ذاتی علامت بن جاتی۔ ورجینیا وولف کا ناول To the Light House جب شائع ہوا تو مصورتی کے مشہور نقاد راجر فرائی نے اس کو لکھا کہ تمھارے ناول میں لائٹ ہاؤس ایک مرکزی شئے کی طرح جاری وساری ہے لیکن میں اس علامت کے معنی نہیں سمجھ سکا ہوں۔ مگر شاید اس کے معنی کو سمجھنا کوئی بہت ضروری بھی نہیں ہے۔ ورجینیا وولف نے جواب میں لکھا کہ میں نے ناول میں لائٹ ہاؤس کو ایک مرکزی خط تنصیف کے طور پر استعمال کیا ہے اور مجھے اس بات سے بڑی وحشت ہوتی ہے کہ کسی چیز کو قطعیت سے بیان کیا جائے، بہتر یہ ہے کہ میں اس کے الفاظ ہی نقل کر دوں۔

لائٹ ہاؤس سے میری مراد کچھ بھی نہ تھی۔ میں نے اسے ضروری سمجھا تھا کہ کتاب کے بیچوں بیچ ایک مرکزی خط کھینچا جائے۔ جو اس کے ڈھانچے کو باندھے رکھے۔ میں جانتی تھی کہ یہ چیز طرح طرح کے محسوسات اور تاثرات کا مرجع بن جائے گی۔ لیکن میں نے ان کے بارے میں تفصیل سے سوچنے سے انکار کیا۔ مجھے خیال تھا کہ لوگ اسے اپنے جذبات کا مخزن بنالیں گے اور ایسا ہی ہوا ہے۔ کوئی اس کے معنی کچھ سمجھتا ہے اور کوئی کچھ سمجھتا ہے۔ میں اس غیر قطعی اور عمومی طرز کے علاوہ علامت نگاری کو اور کسی طرح نہیں برت سکتی۔ میں نہیں جانتی کہ یہ اچھا ہے یا بُرا، لیکن جیسے ہی مجھ سے کوئی بتاتا ہے کہ کسی چیز کے معنی کیا ہیں تو وہ میرے لیے نفرت انگیز ہو جاتی ہے۔

ورجینا وولف کے ان خیالات میں افسانوی علامت نگاری کے اور عام علامت نگاری کے بھی بہت سے نکات پوشیدہ ہیں۔ اگر علامت میں قطعیت ہو تو وہ نفرت انگیز ہو جاتی ہے کیوں کہ وہ علامت رہتی ہی نہیں۔ علامت کا جواز صرف اس کی معنویت نہیں ہے بلکہ اس کی فنی ناگزیریت بھی ہے۔ اگر علامت فن پارے کے ڈھانچے میں اس طرح پیوست نہ ہو کہ وہ پورے ڈھانچے کو اپنے پانو پر قائم کر سکے تو پھر وہ علامت کے بجائے دھوکے کی ٹٹی بن جاتی ہے۔

علامت کی اس مرکزیت کی تلاش میں قمر احسن نے افسانوی اظہار

کے کئی امکانات کو اختیار کیا ہے۔ اپنے ذاتی ماضی، تہذیبی ماضی اور ادبی ماضی تینوں سے ان کا تعلق بیک وقت برقرار رہنے کی وجہ سے ان کے بیشتر افسانوں میں تاثر کی وحدت کا احساس ہوتا ہے۔ نئے افسانے کا ایک مسئلہ یہ بھی ہے کہ نیا افسانہ نگار معاصر دنیا اور گردوپیش کے ماحول کے جبر میں کچھ اس طرح گرفتار ہے کہ اپنے تہذیبی اور ذاتی ماضی کی گہرائیوں میں اترنے سے کچھ معذور نظر آتا ہے۔ قمر احسن کی خوبی یہ ہے کہ وہ ماضی اور حال کو بیک وقت انگیز کرتے ہیں۔ اگرچہ وہ ماضی سے بعض ایسی چیزیں بھی اُٹھا لاتے ہیں جو بیک نظر قاری کو اُلجھن میں ڈال دیتی ہیں اور نقاد یہ محسوس کرتا ہے کہ یہ ہتھکنڈے محض نیا پن حاصل کرنے کے لیے ہیں، لیکن ماضی اور حال کو یکساں انگیز کرنے کی بنا پر ان کا افسانہ اپنے ظاہری اُلجھاو کے باوجود ایسے حقائق پر مبنی ہوتا ہے جو تمام زمانوں کو ایک رشتے میں پرو دیتے ہیں۔ "ہوزہ' میم، فہ" میں مرکزی شخصیت (اسے کردار کہنا مناسب نہ ہوگا) کسی مثالی (افلاطونی مفہوم میں) افسانے کا مرکزی کردار ہے جو اظہار کے لیے بے چین ہے۔ اس کی مشکل یہ ہے کہ وہ کسی بھی حوالے سے اپنے کو ظاہر نہیں کر سکتا۔ نہ قدیم مذہبی روایات، نہ عہدِ حاضر کی بیماریاں اور جسمانی عوارض اور نہ داستانی دنیا۔ اس میں جو چیز موجود ہوتی ہے وہ صرف واہمہ کی سطح پر قائم ہوتی ہے۔ مثالی افسانے کا یہ مرکزی کردار قدیم الایام تعویذ کے سہارے چلنے کی کوشش کرتا ہے لیکن پھر ترغیب کی کمزوری کا شکار ہو کر تعویذ کو کھول کر دیکھ لیتا ہے۔ ابتدا میں داستانی انداز میں شہزادہ قید و بند کی مصیبت برداشت کر کے تھک جاتا ہے تو موت کی دُعا مانگتا

ہے اور آخر میں دو پتھرائی ہوئی آنکھیں کسی اور شخص کا انتظار کر رہی ہوتی ہیں۔ لیکن افسانہ ایک نظم پر ختم ہوتا ہے جس میں موت کی آواز کوہِ ندا کی آواز کی طرح سننے والے کو مجبور کر دیتی ہے۔ یعنی کردار یا افسانہ وجود میں آنے سے انکار کر دیتا ہے۔

میں نے اوپر کہا ہے کہ علامت تک پہنچنے سے پہلے افسانہ نگار کو اکثر تمثیل میں اُلجھنا پڑتا ہے۔ یعنی علامت تمثیل کے دُھندلکوں میں گم ہو جاتی ہے۔ افسانہ نگار کو قدم قدم پر لالچ گھیرتی ہے کہ ایک بظاہر پُر اسرار طرزِ بیان اختیار کر لے اور خود کو مطمئن کر لے کہ اس نے علامت کا حق ادا کر دیا۔ اس کا ایک طریقہ یہ بھی ہوتا ہے کہ افسانے میں کردار تو ہوں لیکن ان کے نام نہ ہوں، یا اگر نام ہوں تو غیر قطعی قسم کے نام ہوں۔ مثلاً الف۔ پ۔ م۔ و۔ "سلیماں سر بہ زانو اور سبا ویراں"، اسی کش مکش کا آئینہ دار ہے۔ اس افسانے کو جو چیز پوری طرح تمثیل بننے سے روکتی ہے، وہ اس کی زبان کی شاعرانہ شدّت ہے جو روایتی شاعرانہ نثر سے بہت مختلف ہے کیوں کہ اس کی بنیاد حسی اور بصری پیکروں پر ہے۔ عبارت کے بیچ میں اچانک غیر رسمی الفاظ کا استعمال بھی غالباً اسی لیے جان بوجھ کر کیا گیا ہے۔

ہم چلے تھے تو ہمارے پیروں کے نیچے دھواں دھواں ابخرات تھے۔ بھیگتے حباب، نرم ملائم پوپلی زمین ہمارے سروں کا آسمان سورج ظالم بے رحم بہت اوپر تھا۔ خندق بن جاتی تو میں بھی ایک گھر بناتا۔ سارا نگار خانۂ چین بالکل ویسا ہی جیسا ہمارے

ماں باپ کا ہے۔ وسیع وعریض خوبصورت باغ، مولسری، ہار سنگھار۔ ستار بجاتی پریاں، گلابی سُرخ نہریں۔ کنیزیں اور غلام۔ لق ودق کمروں میں سجاوٹ کے ساز و سامان، منقش دیوار و در، بھاری پردے، شاہ بلوط کی چوڑی مسہریاں، نرم ریشمیں خوشبودار بستر اور ملگجی شمعیں اُجالا، سلگتے ہوئے عود وعنبر۔ آزاد ہوتا تو چٹانوں کے اُس پار جاتا اور سب کچھ دیکھتا۔ یہ حرام زادے سور اور کتا یہاں کیوں ہیں۔ کاش زخم ٹھیک ہوجاتا اور یہاں سے بھاگ سکتا۔ ان چٹانوں سے دور، اس پھوٹی ہوئی سیاہ سُرخ نرم ملائم زمین پر۔

(سلیمان سر بہ زانو اور سبا ویراں)

آہستہ آہستہ کمرے کی تمام سلاخیں پر ہوتی جارہی تھیں، کچھ پرندوں کی گردنیں، کچھ کے سینے اور بیٹ، کچھ کی ٹانگیں اور کچھ کے پر سلاخوں میں پھنسے ہوئے تھے اور پرندے اب بھی کھڑکی کے راستے داخل ہوتے اور چیختے جارہے تھے۔ بوڑھا دروازے سے مڑکر پھر اسی کمرے کی طرف چلا اور دروازے سے ہی پکارنے لگا۔ اٹھو، اٹھو پرندے آگئے ہیں۔ تقریباً تمام سلاخیں بھر گئی ہیں اور لاتعداد پرندے اب بھی اُڑ رہے ہیں۔ چلو ورنہ ...

اچانک اس کی نظر سامنے دیوار پر داہنی طرف بنے سیاہ رنگ کے خاکے پر پڑی تو وہ لڑکھڑا گیا اور پاگلوں کی طرح چیختا ہوا دیوار کی طرف دوڑا پھر جھٹکے سے رُک گیا۔ اس کی آنکھیں دہشت سے پھیلی ہوئی تھیں وہ ایک ٹک اسی سیاہ خاکے کو گھور رہا تھا۔

(طلسمات)

کسی غیر مرئی جھٹکے کی وجہ سے اس کی آنکھ تو کھُل گئی لیکن وہ نہ سمجھ سکا کہ کیا ہوگیا ہے۔ گھپ اندھیرا۔ چاروں طرف بکھرا ہوا اندھیرا۔ وہ طے نہیں کر سکا کہ وہ ہے کہاں۔ آسمان کدھر ہے اور زمین کتنی دور۔ وہ کھڑکی کہاں گئی جو میرے داہنے ہاتھ کے بہت قریب تھی۔ مشرق و مغرب، شمال و جنوب اب کدھر ہوں گے۔ بہت دیر تک دماغ سائیں سائیں کرتا رہا۔ پھر آنکھ کے اندر پٹ پٹ کچھ بولنے لگا۔ اس کے ساتھ ہی اندھیرے میں مٹیالے رنگ کے چھوٹے چھوٹے پروانے سے اُڑنے لگے۔ سر کے نیچے آسمان اوپر زمین۔ اس نے جلدی سے آنکھیں بند کریں۔ دل اور تیزی سے دھڑکنے لگا، اور بہت سے دائرے گڈمڈ ہو کر اُسے اوپر کی طرف اُٹھانے لگے۔ اوپر اور اوپر۔ کیا یہ کل رات کی بارش اور طوفان

کا اثر ہے ؟
میں یہاں کب آیا۔ کب سے اس طرح پڑا ہوں۔
پتہ نہیں ٹرین گزر گئی کہ نہیں ؟؟ اس نے آنکھیں کھول دیں اور اندھیرے میں گھورنے لگا۔ ان گھونسلوں سے پھر تنکے اُڑ گئے ہوں گے۔ جمع کر دیا جائے۔ لیکن دروازہ تو باہر سے بند ہوگا۔
آنکھیں اندھیرے سے مانوس ہونے لگیں تو دیواروں پر عجیب عجیب سے دھبے واضح ہونے لگے۔ کچھ پرچھائیاں ان دھبوں پر رینگ رہی تھیں۔ اس نے بے ساختہ مخالف سمت دیکھا۔ وہاں بھی ویسی ہی پرچھائیاں تھیں۔ مکڑی کے جالے ہیں۔ وہ ان دھبوں اور پرچھائیوں کو گھورتا رہا۔ پھر وہ دھبے بڑے ہونے لگے اور بڑے ہوتے ہوتے سارے کمرے میں بکھر گئے۔ اس کے چاروں طرف..... کچھ رینگنے لگا۔ دو چوہے لڑتے ہوئے اوپر سے اس کے سینے پر ٹپک پڑے تو وہ گھگھیاتا ہوا اُٹھ بیٹھا۔ لیکن اُٹھتے ہی اُسے محسوس ہوا جیسے اس کی پیشانی سے نور ساطع ہو رہا ہے۔ وہ خوف زدہ ہوکر ایک طرف کھسک گیا۔
(سانپ)

"سلیماں سر بہ زانو اور سبا ویراں" ماضی کے اسی ورثے سے آزاد ہونے کی ناکام کش مکش کے المیے کی داستان ہے۔ یہ ورثہ افسانہ نگار کی

داخلی شخصیت پر ارذل و اسفل جانوروں کی علامتوں کے ذریعے ظاہر ہوا ہے۔ افسانے کی خوبی یہ نہیں ہے کہ افسانہ نگار (یا جس نے بھی یہ افسانہ بیان کیا ہے) اپنی تہذیبی شخصیت کے ان عناصر سے آزاد ہونے کی کوشش کر رہا ہے جو "فادر فیگر" کی صورت میں اگر اس کی شخصیت کو پوری طرح بڑھنے اور پھیلنے نہیں دیتے۔ خوبی دراصل یہ ہے کہ خود اس تہذیبی ورثے کے بارے میں یہ حکم لگانا ممکن نہیں کہ وہ افسانہ نگار کے لیے واقعی مضر یا زحمت رساں ہے۔ بلکہ یہ بھی کہنا مشکل ہے کہ ایسا کوئی ورثہ اس کی شخصیت (یعنی تخلیقی شخصیت) کے اظہار کے لیے نقصان دہ یا فائدہ مند ہے کہ نہیں۔ اس افسانے میں اور اسی طرح "طلسمات" میں اسرار کی جو کیفیت ہے وہ دراصل ایک بے نام داخلی کرب کی وجہ سے ہے۔ ان دونوں افسانوں کو اگر صرف ایک ہی حقیقت (یعنی تہذیبی اور ذاتی ماضی کی دریافت اور اس سے آزاد ہونے کی کوشش) پر ہی مبنی سمجھا جائے تو یہ افسانے تمثیل سے زیادہ کچھ نہیں۔ ان کا علامتی کردار اسی نکتے کا مرہون منت ہے کہ دریافت کا عمل احساس کے بعد نہیں بلکہ اس کے پہلے ہو چکا ہے۔ لہٰذا اس احساس کی کئی تعبیریں ممکن ہیں۔

قمر احسن کے افسانوں میں ایک عمومی اساطیری اور داستانی اسلوب کی بنا پر بعض لوگوں کو گمان گزر سکتا ہے کہ انھوں نے انتظار حسین سے ضرور کسب فیض کیا ہوگا۔ یہ بات اس حد تک تو صحیح ہو سکتی ہے کہ داستان یا نیم اساطیری یا نیم تاریخی طرز کو افسانے کے لیے انتظار حسین نے جس خوبی سے استعمال کیا ہے وہ اپنی مثال آپ ہے۔ لیکن افسانہ سازی کا وہ عمل اور افسانے کا وہ سڈول پن جو بیانیہ اور مکالمے کے

بہترین امتزاج کا نمونہ ہے اور جو انتظار حسین کا طرۂ امتیاز ہے، وہ قمر احسن کے یہاں نظر نہیں آتا۔ قمر احسن افسانے کی مختلف کڑیوں کو اور واقعے کی مختلف ڈوریوں کو نہ اُلجھاتے ہیں نہ سُلجھاتے ہیں بلکہ الگ الگ ادھوری شکل میں چھوڑ دیتے ہیں۔ ایک طرح سے ان کا افسانہ انتظار حسین سے فرار کی ایک کوشش ہے۔ اور ممکن ہے کہ اس کوشش میں انھوں نے انور سجاد کی مثال سامنے رکھی ہو۔ لیکن افسانوی شخصیت کے طور پر جو چیز قمر احسن کو ممتاز کرتی ہے اور ان کے افسانوں میں محزونی اور شکست رسیدگی کا ایک نیا تاثر پیدا کرتی ہے وہ یہ ہے کہ قمر احسن اپنی اجتماعی تہذیب کو صرف اپنے ذاتی حوالے سے پڑھتے ہیں۔ ان کا المیہ اجتماعی تہذیب کے زوال کا المیہ نہیں ہے بلکہ اجتماعی تہذیب کے اس حصّے سے برارت کے اظہار کا المیہ ہے جس نے ان کی شخصیت کی تعمیر کی ہے۔ یعنی دُنیا انھیں تشکیک اور خوف اور گم کردگی سے عبارت نظر آتی ہے، جب کہ ان کی ذاتی تہذیبی شخصیت انھیں اوہام و عقائد اور اسرار میں ڈیل صبح روشن دیکھنے پر مجبور کرتی ہے۔

قمر احسن نے نثر کا جو اسلوب اختیار کیا ہے اس میں داستانی گرینڈ اسٹائل، اساطیری اسرار سے بھرپور سادہ اسلوب اور روزمرّہ میں استعمال ہونے والے بے تکلف الفاظ ملے جلے ہیں۔ اور یہ امتزاج بھی ان کی اسی داخلی کش مکش کا آئینہ دار ہے جو ان میں اجتماعی اور ذاتی تہذیب کے پروردہ ہونے کے احساس اور اس احساس سے بیزاری کی بنا پر وجود میں آئی ہے۔

جیسا کہ میں اوپر کہہ چکا ہوں قمر احسن کی تخلیقی حیثیت ذاتی اور تہذیبی ماضی کے امتزاج اور اس امتزاج سے آزاد ہونے کی ناکام کوشش کا اظہار

کرتی ہے۔ میں سہل پسند نقادوں کی طرح یہ کہہ کر دل خوش کرنا نہیں چاہتا کہ ان کا بچپن اور لڑکپن تلخ نارسائیوں میں گزرا ہوگا اور اُن کے بیدار ہوتے ہوئے شعور نے اس تمام عقیدے اور رسم و رواج کے اندر جال کو توڑنے کی کوشش کی ہوگی جو ان کی نظر میں اپنی ان تلخ نارسائیوں کا سرچشمہ رہا ہوگا۔ تخلیقی ذہن اور اس کے اظہارات کی توجیہ و تفسیر اگر اتنی ہی آسان ہوتی تو کافکا کے سہل پسند نقادوں کو اتنے پاپڑ نہ بیلنے پڑتے۔ جہاں تک ہم جانتے ہیں، کافکا کا بچپن اور لڑکپن والدین سے اور خاص کر اپنے باپ سے یگانگت اور ہم آہنگی میں گزرا، اس مفہوم میں کہ اسے اپنے باپ سے محبت تھی اور اسے اس بات کا بھی احساس تھا کہ اس کے باپ کو اس سے محبت ہے۔ اس کے باوجود اس کی تمام تحریروں میں اس بات کا نمایاں احساس ہے کہ باپ کی شکل میں با اختیار شخصیت یعنی Father Figure کا وجود اس کے لیے تکلیف دہ تھا۔ باپ کے نام اپنے مشہور خط میں وہ لکھتا ہے:

> واقعی یہ بالکل ممکن ہے کہ اگر میں آپ کے اثر سے قطعاً آزاد ہو کر پروان چڑھا ہوتا تو بھی میں آپ کے ڈھب کا انسان نہ بن سکتا۔ میں شاید پھر بھی کچھ مریض سا بزدل، ہچکچانے والا، بے چین سا شخص بنتا...... بات صرف یہ ہے کہ آپ جیسے ہیں یعنی میرے باپ کی حیثیت سے، آپ میرے لیے کچھ زیادہ ہی قوت مند ثابت ہوئے ہیں۔

اس اقتباس سے ظاہر ہے کہ باپ بیٹے میں پوری محبت کے باوجود کچھ ایسی چیز ممکن ہے جس کی بنا پر بیٹا باپ کے اثر سے آزاد ہونا چاہے لیکن آزاد نہ ہو پائے تو اپنے ماضی کو مسترد کردے۔ ساری مشکل یہ ہے کہ باپ جب ماضی بن کر تہذیب اور روایت کا نمائندہ بن بیٹھتا ہے تو اس کی افسانوی شکل بغاوت سے زیادہ گھبراہٹ کی شکل میں نمایاں ہوتی ہے۔ اور اس گھبراہٹ کی وجہ یہ ہوتی ہے کہ فن کار خود اپنی شخصیت کی دریافت میں اس وجہ سے ناکام رہتا ہے کہ قدم قدم پر اس کو باپ کی شکل میں ماضی نظر آتا ہے۔ پھر معاملہ اچھائی بُرائی کو طے کرنے یا فلسفیانہ سطح پر ردوقبول کا نہیں ہوتا بلکہ گہری داخلی سطح پر خود کو ثابت کرنے یا خلق کرنے کا ہوتا ہے۔ اپنی ڈائریوں میں کافکا نے اس کی طرف اشارے کیے ہیں۔ ٦ مئی ۱۹۱۲ کی ڈائری میں وہ لکھتا ہے کہ میں نے خواب میں دیکھا کہ میں اپنے باپ کے ساتھ شہر برلن میں ایک ٹرام کار میں سفر کر رہا ہوں۔ ایک پھاٹک کے پاس پہنچ کر ہم دونوں ٹرام سے اترے لیکن اُترنے کا کوئی احساس نہیں ہوا۔ ہم ایک پھاٹک میں سے گزرے جس کے بعد ایک سیدھی اونچی دیوار تھی، جسے میرے باپ نے انتہائی آسانی سے، گویا رقص کرتے ہوئے، پار کرلیا۔ اس کے برعکس میں بڑی مشکلوں سے دیوار پر چڑھ سکا۔ اپنے چاروں ہاتھ پیروں سے کوشش کرنے کے باوجود میں بار بار نیچے پھسل آتا۔ گویا دیوار مشکل سے مشکل تر ہوتی جا رہی ہو۔ پھر میں نے یہ بھی محسوس کیا کہ ساری دیوار انسانی غلاظت سے ڈھکی ہوئی ہے اور اس کے لمبے لمبے چتّھڑ میرے جسم پر، خاص کر میرے سینے پر، چپکے جا رہے ہوں۔

خواب اس کے آگے بھی چلتا ہے لیکن اب تک کی بیان کی ہوئی تفصیلات یا اشارے، بیٹے کافکا اور فن کار کافکا کی کشاکش، باپ اور خدا اور خاص کر باپ کی اسی خدائی کیفیت کے خلاف گھبراہٹ اور بے چارگی کا اظہار کرتی ہے کہ خدا سب کچھ دیکھتا ہے لیکن کرتا کچھ نہیں۔ ان الجھنوں کے پیچھے بچپن کی صرف معمولی نارسائیاں نہیں ہیں بلکہ دریافت کے عمل کی ناکامی کا المیہ ہے۔

قمر احسن کے ناول "آگ، الاؤ، صحرا" میں اسی کش مکش کا اظہار ہوا ہے۔ حالانکہ ان کے یہاں ابھی کافکا کی سی شدّت، بیانیہ کی پُراسرار ارتکازی قوت اور شاہانہ لاشخصی اندازِ بیان کا پتا بھی نہیں لیکن مسئلہ دونوں کا ایک ہی ہے۔ قمر احسن نے جو اسلوب اختیار کیا ہے اس میں خواب، حافظہ، یاد اور واہمہ سب ایک ہو جاتے ہیں۔ ان کا مسئلہ کافکا کے مقابلے میں نسبتاً آسان ہے کیوں کہ وہ بخوبی واقف ہیں کہ انھیں کن روایتوں سے بغاوت کرنی ہے، لہٰذا اُن کے یہاں گم کردہ راہی کی جگہ بے چارگی کی کیفیت ہے۔ اگر اس بے چارگی میں خود ترحمی کا جذبہ نہ شامل ہوتا تو اظہار کی شدّت کہیں سے کہیں پہنچ جاتی۔ موجودہ صورت میں وہ کہیں کہیں جذباتی خطابت کی دلدل میں پھنس جاتے ہیں۔ لیکن لڑکپن سے قبل از بلوغ کے وہ تمام کرب اور گرہیں جو جنس سے لے کر شکستِ اعتقاد تک پھیلی ہوئی ہیں "آگ، الاؤ، صحرا" میں سراسر نمایاں ہیں:

> لیکن میرے ظہور کے لیے تو ایک وقت معیّن ہو چکا
> تھا اور اسی درمیان اس نے تیسرے سفر کی ابتدا
> کر دی تھی، اور میں وشادیوگی جذبۂ غم و یاس کے

چکر میں پڑکر پرسادیوگ یعنی آخری جزا کا انتظار کرتے رہنے پر مجبور ہوتا گیا۔ دیکھیں یہ پرسادیوگ اب کون نیا رنگ لے کر آتا ہے۔

آم کے درختوں میں چھپے قبرستان سے نکل کر اس نے کہا سنو! ہمارا فرض صرف اتنا ہی نہیں ہے کہ ہم اپنے ہم عصروں میں ممتاز ہوں — بلکہ ہمیں اپنے بعد والوں کے تجربے کی کسوٹی پر بھی پرکھا جاتا ہے — جس کا نتیجہ ہم نہیں جانتے۔ اس لیے ہماری ذمّے داری اب آج سے کئی گنا بڑھ گئی ہے اور میں ڈرا سہما اسے اس قبرستان کی حدود سے نکال لایا۔

اکثر میں اس سے نفرت بھی کرنے لگا ہوں۔ جہاں وہ روحوں سے چشم پوشی کرکے نچلی سطح پر آجاتا تھا اور قینچی چُرا کر خلوت کی مٹیوں میں دفن کرنے لگتا تھا۔ یا— بوڑھیوں کی ڈھلی چھاتیوں کا تصور کرکے اپنی ہی پھوپھی کو اپنی ہی بغل میں عریاں سوتا دیکھتا تھا۔ لیکن نہ جانے کیوں میں بے بس رہ جاتا۔ صرف یہ سوچ کر کہ کہیں ایسا نہ ہو کہ پیاری گائے کی شکل میں وہ خود ہی دروازے پر کھڑا ہو۔ اس لیے بے زبان ہوکر ان حرکات کو صرف آسری سمپتی کہہ کر دیوی

سمپتی کا روشن دن تلاش کرنے لگتا تھا۔
اس لیے کہ ابھی وہ خود ہی مجھ سے غافل تھا
اور میں خود ہی تب اپنے وجود میں مضمر طاقتوں
کا احساس نہ کر سکا تھا۔

(آگ، الاؤ، صحرا۔ چوتھا باب)

ایسا نہیں ہے کہ افسانے کا مرکزی کردار جو کاظم بھی ہے اور قمر احسن بھی، صرف اسی لیے المیہ شناس ہے کہ وہ اپنے وجود میں مضمر طاقتوں کا احساس نہ کر سکا تھا۔ بلکہ بنیادی بات یہ ہے کہ وہ اپنے وجود ہی کا اعتراف کر کے فادر فیگر کے سامنے خوف کا شکار ہو جاتا ہے۔

جاؤ بھائی کاظم جاؤ نا — اور خانقاہوں میں
تعلیم حاصل کرو۔ خودداری، اصول تزکیۂ نفس اور
انفرادیت کے ڈھول پیٹو —— لڑکیوں کو دیکھو تو
اپنے طویل ترین بالشت سے اپنی آنکھیں بند کر لو۔
جب لوٹ کر آؤ تو ان سے منسوب کر کے دوسروں
کو جھوٹے قصے سناؤ — آج میں نے فلاں لڑکی
کو یوں ڈانٹا کہ وہ میری طرف یوں دیکھ رہی تھی۔
آج میں نے فلاں لڑکی کو طمانچہ مار دیا کہ وہ مجھ سے
ہی نوٹس کی کاپی لینے پر بضد تھی۔ اور مجھے مغرور کہہ
رہی تھی — جاؤ بھائی کاظم — اسے زندہ رہنے کا
سبق دو — لیکن یاد رکھنا کہ خود تمہیں بھی ابھی کچھ
نہیں آتا — بس تزکیۂ نفس کیے جاؤ۔ جب آنکھ

کھُلے گی تو خود ہی سارے سبق جان لو گے۔ جیسے
آج ڈاکٹر داس نیم پاگل ہو کر جان گیا ہے۔
کاظم بھائی — اب صرف ایک روایت ہے
جو تم نباہ رہے ہو۔ ورنہ اب تمھیں بھی اپنے فلسفوں
کے کھوکھلے پن کا یقین ہو گیا ہے۔ لیکن تم بھی کیا
کر سکتے ہو کہ سرگشتۂ رسوم ہو — اور سارے توہمات
کو اسی رسم سے باندھتے چلے آرہے ہو — تم ڈرتے
ہو — وو۔ و۔ و۔ دوسروں کے نزدیک تو جا کر
دیکھو — تمھیں تمھارے علاوہ ہر شخص مکمل ملے گا۔
تب میں گھبرا کر چیخ اُٹھتا۔ ہاں ہاں۔ یار یہ
صرف دھوکا ہے جو میں اپنے آپ کو۔ اسے۔ دیتا
آرہا ہوں مسلسل سراب پیمائی کر رہا ہوں۔ لیکن کیا
کروں کہ کمزور پتھر کی طرح لڑھکنا، ٹھوکر کھانا —
اور سر پر ایک لاش اُٹھائے رکھنا میرا مقدّر
ہو چکا ہے — جس کا خون میری آنکھوں سے ٹپکتا
رہا ہے۔ ٹپک رہا ہے اور شاید ٹپکتا رہے گا۔
ہاں سبی بھائی تم ٹھیک ہی کہتے ہو —

(آگ، الاؤ، صحرا۔ نواں باب)

"آگ، الاؤ، صحرا" ایک ایسے نوجوان کی داخلی داستان ہے جو اپنے آپ کو دریافت کرنا چاہتا ہے لیکن وہ یہ محسوس کرتا ہے کہ اس دریافت کے لیے اسے اپنے ذاتی اور تہذیبی دونوں ماضیوں کو جھٹلانا ہوگا۔ لیکن یہ

ناول ہمارے عہد کے ہر نوجوان کی داستان نہیں بن سکا ہے یہی اس کی کمزوری ہے اور شاید یہی اس کی قوت بھی۔ لیکن اس میں کوئی شبہ نہیں کہ انفرادی روح اور خاص کر انفرادی فن کارانہ رُوح کے نہاں خانوں میں مسلسل سفر کا جو عمل قمراحسن کے یہاں ملتا ہے وہ ہمارے عہد میں بے مثال ہے۔ دیکھنا صرف یہ ہے کہ انفرادی ارتقا کی داخلی داستان اگر مکمل آفاقیت نہیں تو ایک وسیع عمومیت کب اختیار کرتی ہے۔ میرا اندازہ ہے کہ قمراحسن کا دوسرا قدم اب اسی طرف اُٹھے گا۔

(۱۹۸۰)

بلراج کومل کے افسانے

"آنکھیں اور پاؤں" نام کے اس چھوٹے سے مجموعے میں جو چیز سب سے پہلے متوجہ کرتی ہے وہ ان افسانوں کا تنوع ہے۔ یہ تنوع موضوع کا بھی ہے، تکنیک کا بھی اور اسلوب کا بھی۔ تنوع کی یہ کثرت اگر ایک طرف رنگارنگی کا احساس پیدا کرتی ہے تو دوسری طرف افسانہ نگار کی اس کوشش کی بھی نشان دہی کرتی ہے کہ زندگی کو، اس کے واقعات اور مفروضات کو طرح طرح سے دیکھا جائے۔ بلراج کومل کی نظموں میں ایک شائستہ، دھیما اور خوش اسلوب آہنگ ملتا ہے۔ یہ آہنگ تمام نظموں میں کم و بیش مشترک ہے۔ اس کے برخلاف افسانوں میں نثر کا آہنگ ہر جگہ ایک جیسا نہیں۔ کہانی کہنے کا انداز بھی ایک جیسا نہیں۔ اس کی وجہ یہ نہیں کہ افسانہ نگار اپنا آہنگ تلاش نہیں کر سکا ہے، بلکہ یہ ہے کہ افسانہ نگار کا نقطۂ نظر بدلتا رہا ہے۔ زندگی اس کے سامنے تجربے سے زیادہ مشاہدے کی شکل میں آئی ہے۔ تجربے کی شکل میں حاصل ہونے والی

زندگی میں تجربے سے گزرنے والا شخص اپنے تاثرات اس طرح شامل کر دیتا ہے کہ سب تجربے ایک شکل سے مماثل معلوم ہونے لگتے ہیں۔ یہ ایک فطری صورتِ حال ہے، اس سے گریز ممکن نہیں۔ اس کے برخلاف، مشاہدے کی صورت میں حاصل ہونے والی زندگی میں مشاہدات کی بوقلمونی برقرار رہتی ہے۔ یہ صحیح ہے کہ مشاہدہ بھی شاہد کا محتاج ہوتا ہے۔ اس معنی میں کہ دیکھنے والا جو کچھ دیکھتا ہے، اپنی آنکھوں سے دیکھتا ہے اور ہر منظر میں اپنی شخصیت شامل کر دیتا ہے، لیکن یہ شخصیت بہر حال دیکھنے والی شخصیت ہوتی ہے، تجربے کو انگیز کرنے والی شخصیت نہیں ہوتی۔ نطشہ نے اشیا کی حقیقت کے معروضی نہ ہونے کا جو حکم لگایا تھا وہ اسی وجہ سے تھا کہ ہر حقیقت، ہر دیکھنے والے کو اپنی ہی آنکھوں کے حوالے سے نظر آتی ہے۔ نطشہ سے بہت پہلے غالب اسی بات کی طرف اشارہ کر چکے تھے ؎

اصل شہود و شاہد و مشہود ایک ہے
حیراں ہوں پھر مشاہدہ ہے کس حساب میں

لیکن اس میں کوئی شبہ نہیں کہ مشاہدہ کی ہوئی حقیقت، تجربہ کی ہوئی حقیقت سے زیادہ معروضی ہوتی ہے، اسی لیے زیادہ متنوع بھی ہوتی ہے۔ (اگرچہ یہ ضروری نہیں کہ شخصیت جتنی معروضی نظر آئے اتنی ہی سچی بھی ہو، لیکن یہ الگ بحث ہے۔ بنیادی بات یہ ہے کہ مشاہدہ کرنے والا، تجربہ کرنے والے سے زیادہ دیکھتا ہے۔ اسی حقیقت کو یوں بیان کیا گیا ہے کہ کھیل کے بارے میں تماشائی کو کھلاڑی سے زیادہ علم ہوتا ہے۔)

بلراج کومل کے ان افسانوں کا تنوع اسی نکتے میں مضمر ہے۔ وہ زندگی کو تماشائی کی حیثیت سے دیکھنا پسند کرتے ہیں۔ اسی وجہ سے انھوں نے

بیانیہ تکنیک کے کئی طریقے استعمال کیے ہیں۔ ان کے بعض افسانے غائب اور سب کچھ جاننے والے راوی نے بیان کیے ہیں (کنواں، کرچیں، تصویر وغیرہ) تو بعض میں راوی واحد متکلم ہے (تیسرا اکت، دل ناتواں) بعض میں راوی واحد متکلم ہے لیکن وہ جن واقعات کو بیان کرتا ہے وہ خود اس پر نہیں گزرتے، بلکہ وہ اوروں کے ساتھ پیش آنے والے واقعات کو بیان کرتا ہے۔ (سالے کے ناخن، ایک آدمی کا قتل) کسی افسانے میں راوی غائب تو ہے لیکن جو واقعات ہیں وہ محض ایک شخص کے تاثرات اور مشاہدات ہیں (آنکھیں اور پاؤں) کسی میں افسانہ در افسانہ ہے اور دونوں راوی واحد متکلم ہیں (روشنی روشنی) کسی میں راوی بالکل مفقود ہے، اس کی جگہ تاثرات اور حافظے میں منتشر یادوں اور گذشتہ و آیندہ واقعات کی طرف علامتی اشاروں نے لے لی ہے۔ (جیسی گڑیا پری کی رات)۔ جن افسانوں میں واحد متکلم راوی کا کردار کچھ اہمیت رکھتا ہے، ان میں بھی اس کی حیثیت مرکزی نہیں بلکہ مشاہد کی ہے (تیسرا کتا) لیکن بعض افسانوں میں مشاہد کی شخصیت نمایاں ہونے کے باوجود خود تنقیدی رنگ بھی موجود ہے (قلم کے ٹکڑے، ببول) یہ سب افسانے ایک پائے کے نہیں ہیں لیکن فی الحال صرف اس بات پر زور دینا مقصود ہے کہ ان افسانوں میں بیانیہ کے مختلف طریقے کم و بیش کامیابی کے ساتھ برتے گئے ہیں۔ لہٰذا ان کو پڑھتے وقت اس قسم کی تکرار کا احساس نہیں ہوتا جو ہمارے زمانے کے بعض بہت اچھے افسانہ نگاروں کے یہاں بھی نظر آتی ہے۔ یہ صحیح ہے کہ زیادہ تر افسانے ایک ہی کردار یا ایک ہی شخص کے تاثرات پر مبنی ہیں لیکن راوی کے تنوع کی وجہ سے اس بات کا احساس ناگواری کی حد کو نہیں پہنچتا۔ موضوع کے اعتبار سے دیکھیے تو تمام افسانوں میں معاصر دنیا بیان کی

گئی ہے. لیکن بعض میں انسانوں کی بے حسی، نچلے متوسط طبقے سے ترقی کر کے متوسط طبقے تک پہنچنے والوں کی سطحیت اور اخلاقی دیوالیہ پن کا ذکر ہے (تیسرا کتا، کرچیں). کسی میں جدید زندگی میں تشدّد اور اس تشدّد کے روبرو ہم لوگوں کی بے پروائی کا بیان کیا گیا ہے (ایک آدمی کا قتل). بعض میں دانشوروں کی لایعنیت اور کھوکھلے پن پر طنز ہے (قلم کے ٹکڑے، روشنی روشنی، ببول). بعض میں ہمارے زمانے میں احتجاج اور ریاکاری اور تشدّد پسندی اور بے حسی کی شدّت پر افسوس اور برہمی اور طنز ہے (آنکھیں اور پاؤں، دلِ ناتواں) کسی میں پوری زندگی کی بے معنویت کو موضوع بنایا گیا ہے، (کنواں) تو کسی میں زندگی کے غیر متوقع پر بھیانک ہو جانے کا ذکر ہے (سائے کے ناخن) "کنواں" اور "تصویر" میں اسرار کی کیفیت نمایاں ہے۔ زندگی عجیب بھی ہے اور پُر اسرار بھی، بلکہ بڑی حد تک Absurd بھی ہے، کیوں کہ "تصویر" کے دو کرداروں میں ایک غریبی سے گزر کر کامیاب بزنس مین کی منزل پر پہنچ چکا ہے اور اپنے ماضی سے آزاد ہونا چاہتا ہے لیکن آزاد نہیں ہو سکتا۔ دوسرا ابھی غریب ہے اور کامیاب بزنس مین بننا چاہتا ہے، لیکن دونوں اپنی شخصیت اور وجود سے بے خبر بھی ہیں اور اس کے بارے میں عجیب و غریب تاثرات بھی رکھتے ہیں۔ چنانچہ دونوں ایک تصویر کو اپنی تصویر سمجھتے ہیں لیکن دراصل وہ کسی پرانے کیلنڈر سے کاٹی ہوئی مجہول تصویر ہے۔ اس طرح دونوں کی شخصیت اور وجود ایک طرف تو فرضی اور اشتہاری اور مصنوعی نظر آتے ہیں تو دوسری طرف پر اسرار اور ناقابلِ فہم معلوم ہوتے ہیں۔

اسرار کی یہ کیفیت "کنواں" میں اور زیادہ نمایاں ہے۔ افسانہ جس

واقعے کے فریم میں رکھ کر پیش کیا ہے وہ خود ناقابلِ فہم ہے۔ جب شہر میں جگہ جگہ پانی کے نل لگ گئے تو کنویں بے کار ہو گئے۔ پھر ایک شخص نے کنویں پھلانگنے کا مشغلہ تفریحاً اختیار کیا اور آہستہ آہستہ اس فن میں طاق اور شہرۂ آفاق ہو گیا۔ اگر راوی واحد متکلم ہوتا تو ممکن ہے ہمیں گمان گزرتا کہ واحد متکلم ہمیں بیوقوف بنا رہا ہے یا کوئی طنزیہ بات کہہ رہا ہے۔ راوی کے غائب ہونے سے ہمیں اس بات پر یقین کیے ہی بنتی ہے، کیوں کہ بات کچھ ایسی ناقابلِ یقین بھی نہیں، ناقابلِ فہم ضرور ہے۔ ہم سوچتے ہیں آیندہ چل کر بات صاف ہو گی۔ لیکن تھوڑی ہی دیر میں بات اور اُلجھ جاتی ہے۔ کیوں کہ کنواں پھلانگنے والا مشق اور ٹریننگ کی غرض سے (کیوں کہ اسے ایک مقابلے میں حصّہ لینا ہے) کنوؤں کی تلاش میں نکلتا ہے۔ ایک کنواں جو اس کی مشق کے لیے بہت مناسب ہے، ایک سوکھے سڑے شخص کی آماجگاہ ہے جو تمام دُنیا سے بیزار ہے کیونکہ اسے سب لوگوں نے اپنے جبر اور تشدّد کا نشانہ بنایا ہے۔ وہ اس کنویں پر خودکشی کے لیے آیا ہے۔ دونوں میں فلسفیانہ قسم کی تلخ کلامی ہوتی ہے، آخرکار کنواں پھلانگنے والا، سوکھے سڑے شخص کو اس بات پر راضی کر لیتا ہے کہ پہلے وہ کنواں پھلانگ لے، پھر خودکشی کرنے والا خودکشی کرے لیکن کنواں پھلانگنے والے کی پُرزور جست ناکام رہتی ہے، وہ کنویں میں گر جاتا ہے اور خودکشی کرنے والا وہاں سے بھاگ کھڑا ہوتا ہے۔

افسانہ ہمارے سامنے کئی سوال قائم کرتا ہے۔ لیکن تشفی بخش جواب نہیں ملتے۔ کنواں پھلانگنے والا زندگی کا پرستار، رجائی اور مثبت فکر کا مالک ہے۔ زندگی اس کے لیے ایک مقابلہ، ایک سماجی عمل ہے۔ خودکشی کرنے والا ہر چیز سے بیزار ہے، اسے کسی پر اعتبار و اعتقاد نہیں۔ کنواں پھلانگنے والا

زندگی پر اصرار کرتا ہے تو خودکشی کرنے والا مرنے پر تلا ہوا ہے۔ لیکن موت کنواں پھلانگنے والے کی واقع ہوتی ہے، خودکشی کرنے والا بھاگ لیتا ہے۔ کیا زندگی اس طرح کے غیر متوقع، طنزیہ حادثوں کا نام ہے؟ کیا وہ خودکشی کرنے والا، کنواں پھلانگنے والے کی موت کا فرشتہ اور بہانہ تھا اور جان بوجھ کر اسی کام کے لیے متعین ہوا تھا؟ اگر ہاں، تو اس کو متعین کرنے والا کون تھا؟ کیا خودکشی کرنے والے کا فرار اس بات کی طرف اشارہ کرتا ہے کہ جان سب کو پیاری ہوتی ہے۔ ان لوگوں کو بھی، جو موت سے عشق اور زندگی سے نفرت کا دعوا رکھتے ہیں؟ کیا کنواں پھلانگنے کے عمل میں کوئی تمثیلی اشارہ پنہاں ہے؟ اگر ہاں، تو کیا وہ اشارہ یہ ہے کہ کنواں پھلانگنے سے مراد Ambition ہے اور زندگی ایک پُل صراط کی طرح ہے اور جن لوگوں میں Ambition ضرورت سے زیادہ ہے وہ اس پُل سے گر کر نیچے گہرے کنویں میں غرق ہو جائیں گے؟

سوالات کی اس کثرت اور ممکن جوابوں کی فراوانی کی بنا پر یہ افسانہ کافکا کی یاد دلاتا ہے۔ اس اور بعض دوسرے افسانوں میں راوی کا لہجہ جذبے سے عاری اور بہت حد تک خشک اور غیر ڈرامائی ہے۔ یہ لہجہ افسانے میں بیان کردہ واقعات کے انوکھے پن کو نمایاں کرتا ہے۔ جہاں جہاں بلراج کومل نے کرداروں کے جذبات اور تاثرات کو براہ راست بیان کرنے کی کوشش کی ہے وہاں استعجابیت کم ہو جاتی ہے، لیکن اپنے بہترین لمحوں میں وہ اپنے خشک اور غیر جذباتی لہجے کو واقعات کے مقابلے میں ایک Contrast کے طور پر پیش کرنے اور اس طرح اسرار کے تاثر کو شدید کرنے میں پوری طرح کامیاب رہتے ہیں۔

جب میونسپل کارپوریشن کی طرف سے شہر کے بیشتر حصّوں میں پانی کے نل مہیا کر دیے گئے تو شہر کے اکثر کنویں بے مصرف ہو گئے اور کافی عرصے تک بے مصرف رہے۔ آخر ایک ذہین شہری نے ان کا ایک انوکھا مصرف ڈھونڈ نکالا۔ اس نے ایک جست میں کنواں پھلانگنے کا انوکھا تجربہ کیا۔ یہ تجربہ کامیاب رہا۔ اس کے بعد اس ذہین شہری نے کنواں پھلانگنے کا شغل باقاعدہ اختیار کر لیا۔

(کنواں)

کمرے کی دُھندلی روشنی میں اس نے آئینے کی سطح کا جائزہ لیا۔ آئینے پر بہت سی خراشیں پڑی ہوئی تھیں اور وہ کئی جگہ سے ٹوٹا ہوا تھا۔ عقب میں لٹکے ہوئے ایک پُرانے کلنڈر کا عکس آئینے میں دکھائی دے رہا تھا۔ خراشوں کی کی ایک دوسرے کو بے رحمی سے کاٹتی ہوئی لکیروں میں اسے اپنا چہرہ ایک ایسی تصویر کی طرح نظر آیا جو کلنڈر کے ٹکڑوں کو جوڑ کر بنائی گئی تھی اور جس میں ان لکیروں کو نمایاں کر دیا گیا تھا جہاں مختلف ٹکڑے ایک دوسرے سے ملتے تھے۔

"یہ سب کیسے ہو گیا؟ کیا یہ میری تصویر کا قصور تھا؟"

کارتک کے منہ سے بے ساختہ نکل گیا۔

(تصویر)

اس کے برخلاف "جیسی گڑیا پری کی رات" میں سپاٹ بیانیہ کو مسترد کر کے واقعات کی منطقی ترتیب کو بھی نظر انداز کر دیا گیا ہے۔ ترتیب کی جگہ حال اور

ماضی کا ادغام ہے تو مستقبل کی بھی جھلک کہیں کہیں دکھائی دے جاتی ہے۔ پیکروں اور تشبیہاتی الفاظ کی کثرت ہے۔ اس طرح افسانے کا آہنگ، نثری نظم کے آہنگ سے مل جاتا ہے۔ افسانے کی ابتدا ہی ایک نثری نظم سے ہوتی ہے جو پورے افسانے کی کلید معلوم ہوتی ہے۔

شبنم۔ جیسی گڑیا۔ پری۔۔۔

آج پھر اس نے رنگوں، روشنیوں، خوشبوؤں اور تتلیوں کا خواب دیکھا۔

آج پھر وہ اس وادی میں اُتری۔ جہاں ایک روشن ستارے نے

اسے کئی برس پہلے اُتارا تھا۔

آج پھر وہ اس ندی کے کنارے دیر تک بیٹھی

جہاں ایک شہزادہ، گھوڑے پر سوار، اس سے ملنے آیا تھا۔

— لیکن یہ سب صرف ایک لمحے کے لیے ہوا۔

اس کی آنکھ لگ گئی تھی اور وہ درد و کرب سے ماورا چلی گئی تھی۔

یہ افسانہ ہمارے نام نہاد ترقی پذیر، روشن خیال سماج میں عورت کے استحصال کے خلاف زبردست احتجاج ہے لیکن شعریت کی کثرت نے اسے پوری طرح افسانہ بنتے نہیں دیا۔ بلراج کومل کا وہ اسلوب جہاں وہ مشاہد یا غیر متعلق راوی کی شخصیت میں ہمارے سامنے آتے ہیں، افسانوں کے لیے زیادہ موزوں ہے۔

لیکن یہ خاموش مشاہد یا غیر متعلق راوی بے حس نہیں ہے۔ وہ جذبہ جو انھیں افسانہ کہنے پر مجبور کرتا ہے، ہمدردی، کرب یا برہمی کا جذبہ ہے۔ برہمی کا نشانہ وہ عقل اور تہذیب سے عاری لوگ بھی ہیں جن کے دلوں سے ہمدردی کا جذبہ ختم ہو چکا ہے، جو ایک پالتو کتے کے گھر سے نکالے جانے اور اسے گولی کا نشانہ بنتے کا منظر تماشے کے طور پر دیکھتے ہیں اور یہ پوری زندگی بھی ہے جس میں تشدد اور

غیر متوقع تصادم اور بے وجہ حادثات کی کثرت ہے، جس میں گھر سے بھاگنے والا لڑکا ایک بار تو سیر سپاٹا کر کے خوش وخرم لوٹ آتا ہے لیکن دوسری بار کسی قاتل کا شکار بن جاتا ہے۔

دہشت زدہ جانوروں میں ایک چھٹی حس بھی ہوتی ہے جو انھیں مطلع کر دیتی ہے کہ ان کی موت قریب ہے۔ رمو سہما ہوا جب گلی سے آخر تک پہنچ گیا تو بھیڑ نے اس کا راستہ روک لیا۔ وہ واپس مڑا اور دھیرے دھیرے چلتا ہوا گلی کے دوسرے سرے تک پہنچ گیا۔ یہاں ہجوم کی دوسری ٹکڑی نے اس کا راستہ روک لیا۔ وہ پھر واپس مڑا، اس ڈھنگ سے اس نے گلی کے چار پانچ چکر کاٹے اور پھر اس سو گز لمبی لکیر کے وسط میں کھڑا ہو گیا۔

(تیسرا کتا)

نشانہ چوک گیا۔ گولی سنسناتی ہوئی رمو کے کان کے قریب سے گزر ملبے کے ایک ڈھیر میں گھس گئی۔ ہجوم میں مایوسی کی لہر دوڑ گئی۔

(تیسرا کتا)

ڈمپی میرے سر سے اتر گیا۔ ہو گا کوئی گھر سے بھاگا ہوا لڑکا! میرے بچے میرے گھر میں محفوظ تھے۔ صبح ہوئی۔ معمول کے مطابق بچے مسکراتے، ہنستے ہوئے بیدار ہوئے معمول کے مطابق... میں نے چائے کا پیالہ اٹھایا اور اخبار کھولا... ایک بچے کے قتل کی خبر، عمر ۱۴ سال...

رنگ... میرے ذہن میں ایک انجانا بھیانک خیال کوندے کی طرح لپکا۔

(سائے کے ناخن)

ڈمی جب پہلی بار بھاگا تو لوگوں نے اس کے والدین سے بے حد ہمدردی کا اظہار کیا تھا۔ جب وہ محفوظ اور بخیریت واپس آگیا تو لوگوں کو ایک طرح کی ناراضگی اور جھنجھلاہٹ ہوئی۔ چنانچہ جب وہ دوسری بار بھاگا تو طرح طرح کی طنزیہ باتیں کہی گئیں، فیصلہ کیا گیا کہ اب کی بار ڈمی واپس آیا تو اپنے بچوں کو اس کے ساتھ کھیلنے سے روکیں گے۔ لیکن اس بار ڈمی واپس نہیں لوٹتا۔ اس کی لاش بھی سالم نہیں بچتی۔ زندگی میں اس طرح کا تشدد Probability کی کمی اور غیر منطقی بے معنویت بلراج کومل کی برہمی اور رنج دونوں کو متحرک کرتے ہیں۔

زمین سے آسمان تک ایک بھیانک شعلہ لپلپا رہا تھا جو اپنی خونیں زبان سے عمارت کا گوشت چاٹ رہا تھا۔ اس کے ذہن کے تیزی سے دھندلے ہوتے ہوئے افق پر ایک پل کے لیے اس کے بچوں کے معصوم چہرے نمودار ہوئے۔ ایک اجنبی شور اس کے کانوں سے ٹکرایا، مگر اس کے بعد ایک بنجر تاریکی اس کی پھٹی ہوئی آنکھوں میں اتر گئی۔

(آنکھیں اور پاؤں)

اس طرح ستیار تھی، جو اپنے بچوں کے لیے کاپی کتابیں خریدنے نکلا تھا، ایک جلوس کے بے ذہن، وحشیانہ سیلاب میں بہہ کر اس تشدد کا شکار

ہو گیا جو اس جلوس نے برپا کیا تھا اور پھر جس کو ختم کرنے کے لیے پولس نے جلوس اور تماشائیوں پر توڑا تھا۔ جو لوگ گھروں میں بند تھے وہ آگ کا شکار ہوئے اور جو لوگ سڑک پر تھے وہ گولیوں یا مار دھاڑ کا۔ حفاظت اور سلامتی کہیں نہیں ہے۔ اسی طرح "سایہ" کا نرمل گندگی سے نفرت کرتا ہے اور اس سے بھاگ کر پہاڑ کے خوبصورت مقام میں پناہ لیتا ہے۔ وہاں اسے اپنے ہوٹل کے پیچھے پانی گرنے کی آواز سنائی دیتی ہے، وہ اسے آبشار سمجھتا ہے اور رات بھر اس کے تصوّر میں مگن سوتا ہے کہ صبح کو آبشار کی سیر کریں گے۔ صبح کو معلوم ہوتا ہے کہ وہ آبشار نہیں بلکہ ہوٹل کے گندے پانی کا پرنالہ ہے۔ بدصورتی ہر جگہ ہے، بدصورتی سے بھاگ کر کہاں جاؤ گے؟ گناہ اور جھوٹ ہر جگہ ہے، خود تمھارے اندر ہے، تمھارے گرد و پیش میں ہے۔ یا شاید افسانہ اس قسم کے کسی اخلاقی سبق کا اظہار نہیں کرتا بلکہ ابوالحسن تانا شاہ جیسے نازک مزاج لوگوں سے، ہمدردانہ یا طنزیہ لہجے میں کہتا ہے کہ تمھارا دَور ختم ہو گیا، اب جدید صنعتی دَور ہے، ہر عمارت اور ہر فیکٹری سے گندا پانی بہتا ہے۔ یا شاید اِس افسانے کا ماحصل یہ ہے کہ ضرورت سے زیادہ نفاست اور نازک مزاجی دراصل حقیقت سے فرار ہے۔

اس مجموعے کے بیشتر افسانے اپنے بظاہر سادہ رنگ میں اسی طرح کئی پیچیدہ باتیں کہہ جاتے ہیں اور قاری کو زندگی اور انسان اور خود اپنے بارے میں طرح طرح کے شکوک میں مبتلا کر دیتے ہیں۔ میں اسے بلراج کومل کی بہت بڑی کامیابی سمجھتا ہوں۔

(۱۹۸۱)

یلدرم کی بعض تحریروں میں جنسی اظہار

سجاد حیدر یلدرم کئی معنی میں اپنے وقت کے بہت آگے تھے۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ وہ کوئی بہت بڑی شخصیت تھے، کیوں کہ اپنے وقت کے آگے ہونے کے لیے بڑی شخصیت کی شرط لازم نہیں ہے۔ لیکن اس کا مطلب یہ ضرور ہے کہ یلدرم میں ایک طرح کی جرارت مندی تھی۔ ان کی تاریخی اہمیت بہر حال مسلم ہے، ان کی ادبی اہمیت ان کی تاریخی اہمیت سے کم ہے، لیکن وہ تاریخ کے صفحات کی زینت نہیں ہیں، بلکہ ہمارے زندہ ادب کا حصہ ہیں۔ ان کی تاریخی اہمیت کا ایک بڑا سبب یہ ہے کہ انھوں نے کئی میدانوں میں اپنے نقوش چھوڑے ہیں۔ افسانے میں وہ پریم چند سے پہلے ہیں، "ادب لطیف" کہی جانے والی نثر میں وہ نیاز فتح پوری پر مقدم ہیں اور مزاح میں ان کا اثر پطرس کے یہاں جا بجا نظر آتا ہے۔ انسانی نفسیات بھی کہانی کا موضوع بن سکتی ہے یا کہانی

کے ذریعے انسانی نفسیات کے بعض گوشوں پر روشنی پڑ سکتی ہے، اس نکتے کی طرف بھی سب سے پہلے یلدرم ہی نے اشارہ کیا۔ پریم چند نے جب یہ کہا تھا کہ وہ اپنے افسانوں کے لیے ہمیشہ کسی نفسیاتی نقطۂ عروج کی تلاش کرتے ہیں تو انھوں نے صاف لفظوں میں وہی بات کہی تھی جو یلدرم کی بعض تحریروں میں عملی طور پر نظر آتی ہے۔ اگر وہ باقاعدہ پلاٹ اور کردار بنانے پر قادر ہوتے تو اردو افسانے کی تاریخ میں پہلا اہم نام انھیں کا ہوتا۔ انھوں نے داستان اور افسانے کے درمیان فرق کرنے کی کوشش کی اور اگر ایک طرف "گلستان"، "خارستان" اور "شیرازہ" جیسی داستان نما تحریریں لکھیں تو دوسری طرف "صحبتِ ناجنس"، "نکاحِ ثانی" اور "ازدواجِ محبت" جیسی تحریریں بھی لکھیں جنھیں افسانے کا نقشِ اوّلین کہا جا سکتا ہے۔ ان میں کوئی تحریر ایسی نہیں ہے جسے کامیاب کہا جا سکے، داستان نما تحریروں میں داستان کی خرابیاں اور افسانہ نما تحریروں میں وہ تمام کمزوریاں ملتی ہیں جو کسی افسانے کو کمزور بناتی ہیں۔ لیکن اس کے باوجود، یہی بات کیا کم اہم ہے کہ انھوں نے دو مختلف طرح کی تحریریں لکھ کر یہ واضح کر دیا کہ داستان اور افسانہ (یعنی Fiction) الگ الگ چیزیں ہیں۔

ظاہر ہے کہ یہ، اور اس طرح کی بہت سی باتیں یلدرم کی تاریخی اہمیت ثابت کرتی ہیں، لیکن میں نے کہا ہے کہ ان کی ادبی اہمیت بھی ہے۔ یہ اہمیت اس بات سے بھی متعلق ہے کہ یلدرم کئی باتوں میں اپنے وقت کے بہت آگے تھے۔ ایک زمانہ تھا جب ہمارے ادب میں جنس کے جذبے اور تجربے کا بے تکلف اظہار کوئی معیوب بات نہ

تھی۔ داستانیں اور مثنویاں اور پھر ریختی اس اظہار کے خاص میدان تھیں۔ یہ بات ضرور تھی کہ ریختی کے اکا دکا اشعار کو چھوڑ کر ہمارے یہاں جنس کو ایک جذباتی یا نفسیاتی حقیقت کے بجائے ایک شہوانی حقیقت کے طور پر ظاہر کیا جاتا تھا۔ لیکن حقیقت پسندی کے نقطۂ نظر سے یہ کارنامہ بہرحال قابلِ قدر تھا۔ یہ بات اور بھی قابلِ قدر تھی کہ عورت کی طرف سے اظہارِ عشق یا اظہارِ مطلب، کوئی تکلیف دہ یا گندی یا جھوٹی چیز نہیں تھی، بلکہ جہاں اور بھی بہت سی سچائیاں تھیں، ان میں سے ایک سچائی یہ بھی تھی۔ انگریزی تعلیم کے زیرِ اثر ہمارے یہاں عورت کے تقدس کا ایک فرضی، غیر واقعی اور بنیادی طور پر استحصالی (Exploitative) تصور عام ہونے لگا۔ عشق کے بارے کہا جانے لگا کہ ہم بہو بیٹیاں یہ کیا جانیں، اور عورتوں کے بارے میں یہ خیال رائج ہونے لگا کہ وہ زندگی کی مشین کا ایک کارآمد، متین، خاموش اور معصوم پرزہ ہیں، لیکن ان کی معصومیت اسی وقت تک ہے جب تک انھیں یہ احساس نہ ہو کہ بالغ ہونا ایک فطری، ضروری اور مستحسن عمل ہے۔

ان باتوں کا ادب پر کیا اثر پڑا، یعنی ان خیالات کی وجہ سے اچھا ادب لکھا گیا یا خراب، مجھے فی الحال اس سے کوئی بحث نہیں۔ لیکن میں یہ ضرور کہوں گا کہ چونکہ ادب خیالات یا عقائد کی بنا پر اچھا یا بُرا نہیں ہوتا، اور چونکہ معمولی سے معمولی اور محدود سے محدود واقعے کو بھی اچھے ادب کے لیے بہانہ بنایا جا سکتا ہے، اس لیے عورت کے بارے میں اس بدلے ہوئے تصور نے ادب پر نہ اچھا اثر ڈالا نہ خراب۔ یہ ضرور ہوا کہ عورت اور جنس کے بارے میں بعض تصورات پر پابندی کی وجہ سے ہم نے بہت سی ایسی بصیرتیں فراموش کر دیں جو کسی نہ کسی طرح ہمارے بزرگوں کے شعور

میں جا گزیں تھیں اور جنھیں بہت بعد میں محمد حسن عسکری، منٹو اور عصمت نے دوبارہ دریافت کیا۔ یلدرم کے یہاں ان بصیرتوں کا ہلکا سا احساس ملتا ہے۔ اور اسی وجہ سے ان کی بعض افسانوی تحریریں مجھے آج بھی زندہ معلوم ہوتی ہیں۔ میں اوپر کہہ چکا ہوں کہ "گلستان"، "خارستان"، "شیرازہ" "صحبتِ ناجنس وغیرہ ناکام تخلیقات ہیں۔ اس کی تفصیل کا یہاں موقع نہیں، یہاں صرف اس بات کا اظہار مقصود ہے کہ فنی حیثیت سے ناکام ہونے کے باوجود عورت اور جنس کے بارے میں جو رویہ ان تحریروں میں ملتا ہے وہ اپنے وقت کے بہت آگے ہے۔

"گلستان"، "خارستان" اور "شیرازہ" ایک سلسلے کی داستانیں ہیں "گلستان" میں ایک لڑکی کا ذکر ہے جسے اس کی ماں نے مرد کے سائے سے محفوظ رکھنے کی خاطر ایک دورِ افتادہ لیکن جنت نظیر جزیرے میں چھپا رکھا ہے۔ "خارستان" میں ایک لڑکے کا تذکرہ ہے جس نے زندگی بھر عورت کی شکل نہیں دیکھی، صرف نام سُنا ہے۔ "شیرازہ" میں ان کی ملاقات انتہائی ناقابلِ یقین اور پھس پھسے انداز میں ہوتی ہے اور لڑکا (جس کا نام خارا ہے) لڑکی کو مالِ غنیمت کے طور پر، بلکہ مالِ مقبوضہ کے طور پر اُٹھالے جاتا ہے۔ ان داستانوں کا طرزِ تحریر اتنا مصنوعی اور لفاظی سے اتنا بوجھل نہ ہوتا تو ان میں موت اور پیدائش کی Cycle جیسی معنویت بھی پیدا ہو سکتی تھی، لیکن وہ ایک الگ معاملہ ہے۔ جنت نظیر جزیرے میں قید لڑکی (جس کا نام نسرین نوش ہے) شروع شروع میں Lesbian رجحانات کی حامل نظر آتی ہے۔ میں نہیں کہہ سکتا کہ یلدرم نے Lesbianism کی طرف یہ اشارے جان بوجھ کر

رکھے ہیں یا یہ محض ایک اتفاقی بصیرت ہے۔ (اسے اتفاقی ہی کہنا بہتر ہوگا، کیوں کہ اگرچہ "صحبتِ ناجنس" نامی افسانے میں یہ رجحان بہت واضح نظر آتا ہے، لیکن یلدرم بہرحال علی گڑھ کالج کی انگریزی پڑھے ہوئے تھے، وہ انگریزی جس میں سوئن برن اور ہاؤس مین قسم کے لوگوں کا پتا نہ تھا، اور اگر ان کا ذکر ہوتا بھی ہوگا تو کسی کو یہ کہنے کی تاب نہ نہ ہوتی ہوگی کہ سوئن برن نامرد اور ہاؤس مین امرد پرست تھا۔ اس لیے ان اشاروں کا اتفاقی ہونا ہی قرینِ قیاس ہے۔ لیکن اس سے ان کی بصیرت پر کوئی حرف نہیں آتا۔) نسرین نوش سمندر کے کنارے پڑی ہوئی ہے:

> موجوں میں کچھ حرکت پیدا ہوئی اور وہ نسرین نوش کے عریاں جسم، چاند جیسے عریاں جسم پر، گردن پر، بالوں میں سے گزرنے لگیں۔ ادھر سلسبیلِ قمر اس کے بدن پر پڑ رہی تھی، ادھر چھوٹی چھوٹی موجیں ایک دوسرے کو ہٹاتی آتی تھیں اور اس سیمیں تن کے کبھی بالوں میں سے گزرتی تھیں، کبھی اس کے گورے بازوؤں سے لپٹتی تھیں، کبھی اس کے بلوری سینے سے ملابست کرتی تھیں، کبھی اس کے ارغوانی پانو کو سہلاتی تھیں۔

پھر نسرین نوش کے جاگ اٹھنے کے بعد:

> لذیذ شراب کے نشے سے نسرین نوش ہنستی ہوئی ایک سہیلی کی گود میں گر پڑی اور اپنے ہونٹ چوس

> چوس کر نظر اس طرح دور دور ڈالنے لگی گویا عالم
> خیال میں ہے۔ سہیلیاں اپنی مالکہ کے ہاتھ چوم
> چوم کے اس کے بالوں کی خوشبو سے دماغ معطر
> کر کر کے شراب کا ایک ایک گھونٹ پیتی تھیں۔

لیکن ہم جنسی کا یہ دور زیادہ دیر تک قائم نہیں رہتا۔ نسرین نوش کے دل میں "چاند کو دیکھ دیکھ کر یہ اُمنگ پیدا ہوتی تھی کہ اس کے عریاں جسم سے جا کر لپٹ جائے۔" کہانی اُس وقت ختم ہوتی ہے جب نسرین نوش ایک ہنس کو دیکھتی ہے:

> اس نے دیکھا کہ اس کے پاس ایک سفید براق
> ہنس پھر رہا ہے، اسے ہی اس نے گود میں لے
> لیا اور اس کے سفید سینے کو اپنے دھڑکتے ہوئے
> سینے سے لگا لیا اور اس کی گردن کو اپنی گردن سے
> ملا دیا اور اپنی تمام قوت سے اسے بھینچنا شروع
> کیا۔

اس بات سے قطع نظر کہ یونانی صنمیات کی Leda کی یہ صدائے بازگشت یلدرم کی پلپلی نثر میں آکر خاصی رکیک معلوم ہونے لگی ہے، اور اس بات سے بھی قطع نظر کہ ان کے سامنے Yeats کی نظم Leda and the Swan کا نمونہ موجود نہ تھا، اور اس بات سے قطع نظر کہ Yeats اور یلدرم کا موازنہ کرنا لڑادے ممولے کو شہباز سے والا قصہ ہوگا، یہ نکتہ بہر حال اہم ہے کہ یلدرم کی نسرین نوش بعض ایسے فعال جذبات و محسوسات سے ہم کنار ہے جن کا تصور بھی اس مہذب اور منہ پر رومال رکھ کر ہنسنے والے شرفا کے

زمانے میں محال تھا۔ یہ ضرور ہے کہ وکٹوریائی نظام اقدار کے تحت تعلیم یافتہ یلدرم نے نسرین نوش کو علی الآخر اسی صنف نازک والے کٹھرے میں لا کھڑا کیا جس میں عورت اگر مجبور و محکوم نہیں تو نازک اور کمزور ضرور ہے۔ ہنس پر تو اس کا زور چلتا ہے، لیکن خود یلدرم کی نگاہ میں اسے جس چیز کی ضرورت ہے اس کا بیان وہ ہنس والے واقعے کے فوراً پہلے اور فوراً بعد یوں کرتے ہیں :

(۱) اس کا دل چاہتا تھا کہ ایک ذات، ایک وجود آئے، جو اس پر قادر ہو، جو اس پر حاوی ہو۔
(۲) وہ ایک شے تلاش کرتی تھی ... جو اُسے دُکھ دے، اس کے دل میں درد پیدا کرے، احساس پیدا کرے، اُسے مسل ڈالے ... اُسے پکڑے، اُسے مارے، اُسے ٹکڑے ٹکڑے کر ڈالے۔

رشتی واتسیائن اور اسلامی علماے جنسیات کی روایتوں کے امینوں کو وکٹوریائی عورتوں کی نزاکت ایسی بھائی کہ یلدرم جیسے مستقبل شناس نے بھی، جو نسرین نوش کو Lesbianism پورے بلوغ کی طرف ترقی کرتے دکھانے کی جرارت رکھتے تھے، آخر کار یہ کہنے پر مجبور کر دیا کہ بے چاری عورت کو کسی ایسے کی ضرورت ہے جو اسے مارے اور ٹکڑے ٹکڑے کر ڈالے۔ لیکن ان کی نفسیاتی بصیرت جہاں تک کارگر ہے، بے حد کارگر ہے اور جہاں ناکام ہے وہاں ان سے زیادہ ان کی تعلیم کا قصور ہے۔

"خارستان" اور "شیرازہ" میں کوئی قابلِ ذکر بات نہیں، لیکن "شیرازہ" میں نسرین نوش کے جسم پر پھول کھلنے کا بیان اگر آخر میں مضحکہ خیز نہ ہو جاتا تو علامتی رنگ کی چیز ہوتا۔ نسرین نوش کی ماں نے کچھ ایسا انتظام کر رکھا ہے کہ اگر کوئی مرد نسرین نوش کو بوسہ دے گا تو جس جگہ وہ بوسہ دیا جائے گا وہاں ایک پھول کھل جائے گا اور اس طرح اس کی ماں کو معلوم ہو جائے گا کہ کسی مرد کا منحوس سایہ اس کی پیاری بچّی پر پڑ گیا ہے۔ خارا نسرین نوش کو بوسہ دیتا ہے اور پھول کھل اُٹھتا ہے۔ نسرین نوش گھبرا کر رونا شروع کر دیتی ہے، خارا اسے چُپ کرانے کے لیے اور بھی بوسے دیتا ہے، یہاں تک کہ نسرین نوش ایک گلدستہ بن جاتی ہے اور اس کی ماں بھی اسے نہیں پہچان پاتی۔ یہ آخری تفصیلات مضحک سہی، لیکن "پھول" اور "گل" یہ دونوں الفاظ عورت کے بالغ ہونے کے عمل سے متعلق ہیں اور اس بات کی وضاحت غیر ضروری ہے کہ شعوری یا غیر شعوری طور پر یلدرم نے بلوغت اور پھر دوشیزگی کے نقصان کے لیے یہ علامت استعمال کی ہے۔ چنانچہ نسرین نوش کی بے ہوشی خارا کے گھر پہنچ کر رات بھر کے منتروں اور دعاؤں کے بعد صبح کی کرن کے ساتھ ختم ہوتی ہے اور اس کے جسم پر کھلے ہوئے پھول ایک ایک کر کے زمین پر گر پڑتے ہیں۔

میں نے اوپر کہا ہے کہ اگر یلدرم کی زبان اور منظر نگاری اس قدر مصنوعی نہ ہوتی اور ان کے واقعات میں اس قدر بے ربطی نہ ہوتی جتنی کہ ان تین داستانوں میں ہے، تو انھیں موت اور پیدائش کی تمثیل کہا جا سکتا تھا۔ "صحبتِ ناجنس" نامی افسانہ، جو نسبتاً بہت سادہ

زبان میں خطوط کی شکل میں لکھا گیا ہے، بظاہر ایسی شادیوں کے خلاف احتجاج ہے جن میں لڑکیاں اپنی مرضی کے بغیر والدین کے حکم اور انتخاب کی بنا پر ایسے مردوں سے باندھ دی جاتی ہیں جن کا تعلیمی اور تہذیبی پس منظر ان سے بہت مختلف ہوتا ہے، لیکن وہ اپنی تمام تر مغربی تعلیم اور جدید خیالات کے باوجود ان مردوں سے نباہ پر مجبور ہوتی ہیں۔ اس طرح اوپر اوپر تو یہ افسانہ بے زبان عورتوں کی طرف سے احتجاج ہے اور پھر ان والدین پر بھی طنز ہے۔ جو اپنی بیٹیوں کو انگریزی پڑھاتے ہیں، باخ اور منڈلشان کی موسیقی سکھاتے ہیں، ان کو یہ بھی نہیں بتاتے کہ ہندستان میں بھی موسیقی ہوتی ہے اور پیانو کے علاوہ بھی کچھ ساز ہوتے ہیں، اور دوسری طرف شادی کے موقع پر نہ ان کی مرضی پوچھتے ہیں، نہ یہ سوچتے ہیں کہ جس مرد کو وہ اپنی بیٹی دے رہے ہیں اس کا تہذیبی، سماجی اور تعلیمی پس منظر ایسا ہے بھی نہیں کہ میاں بیوی میں نبھاؤ ہو سکے۔

لیکن "صحبتِ ناجنس" کی خوبی یہ ہے کہ زبان کی وضاحت اور فطری آہنگ اور واقعات کے معاصرانہ رنگ کے باعث اس کا نفسیاتی اور عمیق تر پہلو زیادہ تر مرکزی حیثیت اختیار کر گیا ہے، کیوں کہ یہ افسانہ دراصل دو Lesbian لڑکیوں کی داخلی سوانح ہے جنھیں مردوں کے ساتھ باندھ دیا گیا ہے۔ خود عنوان انتہائی معنی خیز ہے "صحبتِ ناجنس" (پہلا خط یوں شروع ہوتا ہے:

میری پیاری سلمیٰ جانی، جو باتیں میں کسی سے نہیں کہہ سکتی وہ تمھیں لکھنا چاہتی ہوں۔ ہائے وہ

مدرسے کے دن کہ جب مجھے کوئی تکلیف ہوئی یا مرضی
کے خلاف کوئی بات ہوئی اور میں تمھارے کمرے
میں پہنچی - اگر تم کسی بات، کسی کام میں مشغول بھی
ہوئیں تو بے تحاشا تم سے لپٹ کے، گلے میں بانہیں
ڈال کر، تمھارا منہ چوم کے اپنی طرف متوجہ کرلیا۔

یہ لڑکی اپنے شوہر کا حلیہ "دیو"، "دیو پنجہ"، "دیو جثہ"، "خوف ناک قوی ہیکل بُت"، "اس قدر قوی کہ پہلوان معلوم ہوتا ہے، آواز بھاری گویا ہاتھی پانی پی رہا ہے، بال موٹے موٹے، بڑی بڑی مونچھیں، چوڑی چوڑی بھویں، باہر کو نکلی ہوئی بڑی بڑی آنکھیں، سیاہ اور چمکیلی اور خوف ناک" جیسے الفاظ کے ذریعے بیان کرتی ہے اور اپنا خط اپنی دوست سے ملنے، ہزار بار چومنے اور زبانی دردِ دل سُنانے کی تمنا پر ختم کرتی ہے۔ اس کے جواب میں اس کی دوست یوں لکھتی ہے:

میں اپنی عمر کے چند برس اس بات پر فدا کرنے
کو تیار ہوں کہ تمھارے سرخ رخساروں کو، جن
پر تمھارے سیاہ بال آپڑے ہوں، دیکھوں، ان
رخساروں کو نہیں، جو مدرسے میں تھے، بلکہ ان
رخساروں کو جنھیں ہوائے تاہل نے اور دمکا دیا
ہوگا۔ آہ! پیاری عذرا تمھیں چومنے، دیوانہ وار چومنے
کی اور تم سے چومے جانے کی تمنا رکھتی ہوں۔

عذرا کی دوست اسی رنگ میں کئی جملے اور لکھتی ہے، پھر اپنا دُکھڑا روتی ہے۔ ان عبارتوں کا تجزیہ کرنے کی ضرورت نہیں، مافی الضمیر بالکل واضح

ہے، بلکہ مافی الضمیر ہے ہی نہیں، جو کچھ ہے، سامنے ہے۔

شیکسپیئر کے The Tempest میں جب Miranda Ferdinand کو پہلی بار دیکھتی ہے تو سمجھتی ہے کہ کوئی انسان نہیں، بلکہ فرشتہ یا دیوتا ہے، اور Ferdinand اسے دیوی کہہ کر مخاطب ہوتا ہے۔ Miranda کے دل میں بلوغ کے جذبات پہلی بار پیدا ہو رہے ہیں اور وہ جبلی طور پر پہچان لیتی ہے کہ ایسے خوب صورت گھر میں کوئی خبیث شے رہ ہی نہیں سکتی، بلکہ اچھی چیزیں اس میں رہنے کی کوشش کریں گی۔ جب اس کا باپ اس سے کہتا ہے کہ تو نے ابھی مردوں کو دیکھا ہی کہاں ہے، اصل مردوں کے سامنے تو یہ شخص ایسا ہی ہے جیسے Caliban، تو وہ کہتی ہے کہ پھر مجھے اس سے بہتر کی تمنا نہیں۔ ان چند جملوں میں شیکسپیئر بلوغ کے جذبات کی تمام منزلوں کا احاطہ کر لیتا ہے۔ جس لڑکی نے اپنے باپ کے سوا کوئی مرد کبھی دیکھا ہی نہیں، وہ اپنا جوڑا فوراً پہچان لیتی ہے۔ اس کے برخلاف پاسترناک کے افسانے The Childhood of Luvers میں ایک لڑکی جب پہلی بار بلوغ کے جسمانی تجربے سے دوچار ہوتی ہے تو اس کی نفسیاتی کشمکش ایک طویل داخلی سانحے کی شکل اختیار کر لیتی ہے۔ تیسری طرف، ہماری تہذیبی میراث میں عورت کو اظہارِ عشق میں کوئی باک نہیں۔ "گلزارِ نسیم" میں بکاؤلی اور تاج الملوک کی پہلی ملاقات کے چند مشہور شعر ہیں:

یہ سُن کے وہ شوخ مسکرا کے بولی اُسے چھاتی سے لگا کے
گل چیں تو فقط نہیں چمن کا محرم ہے سارے تن بدن کا

جذبۂ جنس کے یہ رموز یلدرم ہی نہیں، ہمارے بیشتر لکھنے والوں کی

دسترس سے دور رہے ہیں۔ لیکن یلدرم کا بڑا کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے بہت سی ایسی سچائیوں کا احساس کیا، دھندلا اور خفیف سہی، جن کا تجزیہ ہمارے یہاں اب بھی گناہ کبیرہ سمجھا جاتا ہے۔ "صحبتِ ناجنس" کی عذرا کی شادی کو صرف تین مہینے ہوئے ہیں اور اس کی سہیلی سلمیٰ کی شادی کو بارہ برس گزر چکے ہیں۔ اس کے باوجود دونوں کو ہم جماعت دکھایا گیا ہے۔ ممکن ہے یلدرم نے عمر کا یہ تفاوت بھولے سے رکھا ہو، ممکن ہے انھوں نے جان بوجھ کر ایسا کیا ہو اور ان کا اشارہ یہ ہو کہ سلمیٰ اور عذرا کا جذباتی لگاؤ محض قبل از بلوغ کا اُبال نہیں، بلکہ دو ایسی عورتوں کی داخلی داستان ہے جو ہر طرح بالغ اور عاقل ہیں۔ تنقید کی دنیا میں جو یوں ہوتا تو کیا ہوتا کی گنجائش نہیں، لیکن یہ کہے بغیر چارہ نہیں کہ کاش یلدرم ہمارے زمانے میں پیدا ہوئے ہوتے۔

(۱۹۸۱)

اشاریہ

خوشنویس: ایس۔ ایم۔ منظر